

د. مذكور ثابت

ملفات السينما المصرية

١٨٩٦ - ١٩٩٦

المقدمات .. والمحتويات

1

تأليف الأديب
٢٠٠٤

الأعمال
الخاصة
مكتبة الأسرة



تعقيب: ماجدة مورييس

تقديم: د. وفاء كمالو

ملفات السينما المصرية

١٩٩٦-١٨٩٦

ملفات السينما المصرية

١٩٩٦-١٨٩٦

المقدمات.. والمحتويات

د. مدكور ثابت

دواعي هذا الكتاب

بقلم : د. مدكور ثابت

الانكباب .. بديلا عن « الانكفاء » :

في يناير ١٩٦٨ وعندما تم تجنيد جيشنا بأكمله ضمن عملية « إعادة البناء العسكري » لازالة آثار العدوان ، بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ ، كان ذلك تحت شعار « ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » . لكن في اللحظات الأولى لانضمامنا ، صدمونا بالمسمى الذي أعلنوه على مسامعنا عن أول تدريب عسكري لنا وهو « الدفاع السلبي » .

فالمفاجأة في هذا التعبير لم تكن خافية ، سواء في تناقضه أو لا منطقيته ، إذ كيف يكون دفاعا ويكون سلبيًا في آن واحد ؟ ..

خالطنا الدهشة يومها ، وأطلق البعض نكاته وسخرياته ، بينما لم يكن ليستطيع ضحك الدنيا كلها أن يخلصنا من الاستمرار في ابتلاع آلام النكسة ، و كان « الانكفاء » داخل الذات المهزومة قد أصبح قدرا لا مفر منه ، ومن ثم لم نملك - حينها - أي خيار غير الانصياع للأوامر العسكرية ، فانهزلنا في هذا التدريب الأول ، الذي اتضح أنه لم يكن يعني الا مهارة الاندفاع للارتقاء في اقرب خندق نندرس فيه ، فقد كان تدريبًا على سرعة « الاحتماء » بمجرد ظهور طائرات الفانتوم الاسرائيلية التي اعتدنا أن ترمى علينا قنابل الألف رطل الشهيرة ، المفجرة والفتاكة ، عبر غاراتها المستمرة على مواقعنا .. هنا استوعبنا التعبير ، لأنه كان يعني حياة أرواحنا من الهجمات الشرسة أثناء انشغالنا بإعادة بناء قوتنا العسكرية ، بما في ذلك من تدريب تكتيكي قاسى على القتال الهجومى ، وصيانة مستمرة للمعدات القتالية استعدادا ليوم الهجوم .. أي بالمجمل أن نبني قوتنا ونحافظ على أنفسنا اقوياء ، فظللنا نمارس ما تدريبنا عليه من مهارة هذا

الدفاع السلبي ، وباقتدار ، طوال الفترة التي نستعيد فيها هذا البناء ، والذي انكبينا على انجازه بدأب وصبر واصرار ، بل حتى عندما بدأت فترة « حرب الاستنزاف » فلم تكن في حقيقتها الا حرب مقاومة للاحتلال ، ولم يكن لتتحقق بطولاتنا فيها لولا تمكننا من هذه القدرة الضرورية :

فترة « الاحتماء » والحفاظ على ارواحنا من فتك غارات العدو عبر هذا « الدفاع السلبي » .. نعم انه ذات الدفاع الذي أصبح فيما بعد مجرد عنصر ملازم ، ولكنه ضروري ، في تنفيذ مبادرات هجومنا - نحن - على العدو المختص ، وحتى تحقيق النصر بالمبور في أكتوبر ١٩٧٣ .. وطبعاً لن يتصور الا نماذج - او من يقصد ذلك بالاستعباط - انه النصر الذي تحقق بين عشية وضحاها ، فهو لم يأت إلا بناء على الدأب والصبر في إعادة بناء قوتنا المصحوب بما سمي « الدفاع السلبي » حماية لقوتنا التي ظللنا لبنينا انتظاراً ليوم النصر المنشود الذي جاء ولحق .

تجربة نتذكرها ولا ينساها واحد من جيلنا الذي عاش مرارة النكسة ، مثلما عاش قسوة الاعداد ليوم النصر ، خاصة وقد دفعنا في شبابنا بالجيش أحلى سنى عمرنا ثمناً لهذه التجربة ، كما لم ينج أغلبنا - بعد ذلك - من توتر خفي أو ظاهر ، ظل يطاردنا مع تلاحق سنوات العمر ، فقد انصرف كل منا بعد النصر الى دائرة حياته المدنية ، دون أن تتركه منازعات الهم السياسي في حاله بعيداً عن المحرك ، ومهما كان مجال تخصص كل منا .. الزراعة .. الاقتصاد .. الطب .. الهندسة .. الصناعة .. العمل الثقافي والفني ... الخ ، حتى وصل الهم ذروته اليوم في قسوة معاناة المواجهة المقروضة علينا قسراً ، وقبل أن نكون مؤهلين - أو حتى عارفين - بكيفية الخلاص أو التصدي لما يطرده علينا زحف الهيمنة و سطوة العولمة .

وتزداد القسوة عندما ينكفي الواحد منا على دائرة اختصاصه ليعاني أكثر من تركيز هذه المواجهة المقروضة ، ففي دائرتنا وإذا ما التفتنا الى مجال اختصاصنا النقال لسوف تواجهنا صدمة الافتقار الى « مشروع ثقافي عربي » يمكن الالتفاف حوله للنجاة ، أو للتحرك تحت مظلة طلبا للقوة والنهوض من الكبوة .. وهكذا فانك عندما تجد نفسك عاجزاً عن أن تجد ما يمنحك هذه القوة عبر دور أو مكان في الخريطة الأعم التي تشمل الأمة العربية (منذ مثلت الحلم الوحيد لتحقيق هذه القوة) فإن النفس المتألمة (المنكفة) لن تجد مهرباً « عملياً وتكتيكياً » الا بالعثور على مسلك يحقق « الدفاع السلبي » مرحلياً !!

هكذا إذن وفي مترك هذه القسوة ، تضطر النفس الى استدعاء ما جربناه بين التكلفة والنصر ، فهذا هو الدرس الذي اخترناه في المعنة ، ومن ثم أسرعنا نقترح الآن ترجمته عمليا بفكرة مبدئية مؤداها : استبدال « انكفاء المهرب النفسى » بـ « الانكباب على عمل ينجز في التصدى » ، تماما مثل فكرة : الارتقاء في الخندق للاحتباء مع الانشغال بإعادة البناء .

وهذا الانكباب (السلبى !) لن يكون بالتالى الا عبارة عن العمل الذى يقدر على أدائه كل منا في حدود دائرته ، أى اختصاصه ، التى هي مجرد جزء من كل ، (طالما أننا مفتقدون للمشروع الكلى) أملا في أن تلتئم لاحدا كل الأجزاء المنجزة لتحقيق هذا الكلى المنشود .. انها إذن فكرة مبدئية بسيطة جدا ، لكن بدونها سوف يكون جريان الزمن - يوما بعد يوم - مراكبا للاندحار أكثر فأكثر ، وموغلا في احتداد الاحباط المؤلم حتى اقصى الأعماق ، لأن كشف الحساب لن يتوقف عن مواصلة اختلاله في غير صالحنا كلما استمر الاكتفاء بانكفائنا الذى لن تمالجه الفضفضات إلا بالتسكين المؤقت والمساوى في حقيقته للتخدير ، مهما كانت حدة أصواتنا ، حيث لا تعبأ الهيمنة المتفطرة بماؤها ، لأنها توالى التقدم ضدنا وتحقيق النصر تلو النصر ، عبر انجازها المتوالى للعمل المضاد ، وبأصرار لا هوادة فيه ، مقابل تفتت واحترام « الكلية » المفقودة .

تلك هي الحقيقة التى اذا لم نفق لها ، ستظل السكين تسرقنا ، والتى هي بالفعل مفروسة الآن في رفقتنا .. وقد يتصور البعض أننا ننحو نحوا براجماتيا بالدعوة لفكرتنا المبدئية البسيطة جدا لهذا التصدى .. وهى قد تبدو كذلك فعلا ، عندما نضعها في مواجهة طبيعة السلاح البراجماتى الذى ينجز انتصاراته المضادة ، ولكن ما قد يسمى « براجماتية الجزء » فى دعوتنا ، لا يتعزل عن سياق فكرته التى تستهدف مع المدى الزمنى « كلا » مفتقدا ، أى أن هذا « الكلى » لا يغيب لحظة عن نظر من سينكب على الجزء لينجز فيه ، بل انه في الحقيقة هو الهدف من دعوتنا الأصلية ، والتى بسبب اغتفاده ندعو الى انجاز الأجزاء ، حتى لا ننسى جريان الزمن ، ولا ننسى الاصرار المضاد ، ولا ننسى أن السكين تسرق .

والجزء في حالتنا هو « الابداع الفنى » عامة (طبعا الابداع الفنى العربى) ، أما جزء الجزء هنا فهو « السينما » ، التى هي في دائرتنا « السينما المصرية » .. وأما أولى خطوات الانجاز فانه « اثبات التجربة » كأحد عناصر الهوية لأن اثباتها - مسجيا لتقييمها واستهدافا

لتحديده ما تحقق مع ما يجب أن يتحقق كشرط لخصوصيتها - سمول
يرص « واحدا » في لبنات بناء جدار التصلي الذي هو أكبر وأشمل
طبعا من أي « لبنات جزئية » ، بل ونرى أنه لن يتحقق ببيان القوة
هذا إلا عندما يشتمل على :

١ - ثورة في انتاج الابداع :

حيث لم ينتبه نابه - منذ فترة طالت - أنه يتوجب ابداع أنماط
جديدة للانتاج والتوزيع السينمائي تختلف كلياً عما الفته تجربة
السينما المصرية بطول تاريخها من نمط واحد لم يتغير (وصوف نورد
توضيحا يتضمن نموذجا على مسيل المثال لما يمكن اقتراحه فيما نظرحه
لتجربة ما اسميناء « الشركات الموقوتة ») .

٢ - حركة للابداع التجديدي :

والتي أصبحت تمثل مطلباً ملحا بعد أن طالت سنوات الفترة
التي اعتبرناها انتقالية ، بما اتسمت به من بحث عشوائي لا يقوم
إلا على التجربة والخطأ بمعيار أحادي هو شبك التذاكر ، دون اعتبار
أو وعى بالعوامل المتشابهة والمركبة في معيار الاستقبال الجماهيري ،
سواء من الناحية الاجتماعية أو النفسية أو الجمالية ، مما طبع الانتاج
السينمائي المصري بالفوضى والتخبط الذي اصطلمت الغالبية على
تسميته - اختصارا للجهد التحليلي - بصفات : « الهبوط »
و « الانعطاف » و « التدني » ... الخ خلال فترة لحظت معظم سنوات
التسعينيات وبداية القرن الجديد ، دون أن تظهر إرغاصات أو بوادر
لسينما جديدة ، وفي هذا الصدد يهمني أن أشير الى طرح تصورنا
المنهجي فيما اسميناء « التجريبية الأكاديمية » أو « التجريبية
الأكاديمية » (ينظر كتابنا « النظرية والابداع في سيناريو والمخرج
الفيلم السينمائي » اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) .

٣ - استنهاض النقد والتنظير :

حيث طالت كبوة النقد المتوازية طبيعيا مع كبوة الابداع السينمائي
ذاته ، ومن ثم - كنتيجة وسبب في آن واحد - غياب التنظير السينمائي
الذي من شأنه اثره الابداع السينمائي وتجده . حيث يمكن للنظرية أن
تأخذ وتمطى بجدل فصال مع كل من الابداع والنقد الذي يحتاج تمرلا
أويا على مبدأ المنهجية ومدارسها (ينظر كذلك كتابنا في البحث حول
اشكالية العلاقة بين النظرية والابداع .. وأيهما سبق ؟) .

اذن ستشمل لبنات جدار التصدي « انتساج الابداع الفني » كما تشمل كذلك « التنمية الناقصة » لحركة « النقد والتنظير » وايضا « ضمانات التحديث » للاشتباك والجدل المتفاعل مع المجتمع والتاريخ . لكن لأن لبنات البناء هذه تحتاج بدورها أن تنهض على قوة من « أساس » لها ، أى ما يمثل فى اعتلاك « اثبات التجربة » المترسنة ذاتها ، وباعتبارها التراث الصلب الذى ينهض فوقه - وبه - بنيان القوة المأمولة ، لهذا اتجهنا الى البدء منذ فترة بالعمل فى « جزئنا » تحت شعار « إعادة التاريخ للسينما المصرية » أولا ، على أن يتم ذلك - رغم جزئية التى نعياها - عبر مشروع يتصلح بالمنهجية كأول شروط الصلابة .

هكذا وفيما يخصنا ، قد دخلنا بالفعل الى ساحة التحقيق للفكرة المبدئية البسيطة جدا ، عن طريق استبدال الانكفاء بالانكباب عبر الجزء ، دون تفاضى أو تنازل عن استهداف الكل ، وذلك بأن انجزنا المرحلة الأولى من مشروعتنا الطموح « ملفات السينما » الا أنها المرحلة التى بدأت فى الماضى - وإن كان قريبا - مع منتصف التسعينيات من القرن الماضى ، بينما نصحو فينا اليوم تساؤلات الحيرة المكتومة أو المملنة ، بل فى الحقيقة تستصرخنا الآن لسوة الهيمنة الزاحفة يتمكن ، حيث يثن داخلنا الاحباط من ضمير العالم ، الذى صار يفرز فينا انكفاءات الألم من ظلم متبجح ، وازدواجية قهرية فى المكيال والمحايير ، ومن ثم لم نعد نملك الا تساؤل المارد الذى نحنى الأتقال ظهره .. ما قيمة ما تحقق ؟ .. هل يتوقف استثمارنا كفاعلين ؟ .. ماذا نحن فاعلون الآن ؟ .. ماذا بعد كل ما تعودنا أن نبدأ بهساس ؟ .

ان مواصلة الانجاز (الانكباب) هى جوابنا ، وهى قرار الحل مع أنفسنا ، ومع واقع عالمنا ، فسواء كان التساؤل عموميا يفرزه مجمل ما نعتركه ، او كان خصوصيا ينصب على جزئنا ، فإن « التأمل والروية » صارا لازمان ، بل « حتميان » ، وهو الأمر الذى يدفعنا للنظر أولا فيما تحقق . وهنا قد يبدو للمتأمل ان اطار البداية فى انجاز مشروعتنا كان مختلفا عن الأسباب التى تدعونا الى معاودة استكمال اليوم ، لكن حقيقة الاختلاف لن تعدو - للمتروى - كونها درجة أعلى فى حدة الضرورة واشتدادها ، أى الضرورة التى أصبحت تلح الآن أكثر من أى وقت مضى كي نلجأ لهذا الانكباب الذى - هو نفسه - كانت قد بدأت تبزغ دواعيه الأولى منذ مطالب التسمينيات ، بعد أن أطل علينا أيامها - وظل يطاردنا - مصطلح « النظام العالمى الجديد » حاملا فى طياته أولى خطوات « الهيمنة وصحوبا - للأسف - بما تتفق على تشخيصه

بالافتقار الى مشروع ثقافى عربى .. وأيامها بدأت تعمل فى أعمالي الشخصية بذور فكرة الانقلاب على الانجاز فى الجزء اسهاما فى بناء جدار التصدى المأمول ، كنوع من الخلاص النفسى أولا ، وكتحرك عملى ثانيا ، ب شامت الظروف أن يتواكب ذلك مع اختيارى رئيسا للمركز القومى للسينما فى الفترة ما بين عام ١٩٩٢ و ١٩٩٦ ، وهى التى شرفت خلالها بتأسيس مشروع ملفات السينما والاشراف على إصداراته ، تحقيقا لتلك الفكرة المبدئية .

وصحيح أن بداية إصدار الملفات قد جاءت ضمن الاحتفال القومى بمئوية السينما المصرية ، لكن الحقيقة أنها كانت مجرد المناسبه لبدا نوجه البناء فى الجزء ، والذي خططنا خلاله لاعادة استكشاف تجربة هذه السينما ، بإعادة التاريخ لها ، انطلاقا من قنـساعة تساعة بأن البحث والكشف هما أرقى وسائل الاحتفاء بالتراث من ناحية ، كما انه الاداة لهوية التصدى ، التى نستهدف استنهاضها فى بناء جزئنا .

وإذا كنا قد استطعنا أن ننجز وننشر خمسة عشر ملفا ضمن هذا مشروع فى الفترة من ١٩٩٦ الى ١٩٩٩ ، فإن « الانقلاب » على معاودة الاستمرار فى المشروع قد أصبح الآن مطلبيا ملحا وحادا ، ليس فقط بالاستناد على فكرتنا المبدئية البسيطة حول الاحتماء بالانكباب على بناء اجزاء التصدى استهدافا لقوة الكل ، ولكن - أساسا - بسبب هذا التصاعد الشرس فى اضطراد خطوات الهيمنة الزاحفة علينا ، والتى استدعت من داخل آلامنا ذات هذه الفكرة ، نضمن بها تحركا عمليا لنخلص ودفاعا وصوبدا للنفس ، قبل أن يتمكن السوس من عظامنا التى نسمع بداخلنا صوت تكسيرها فى كل لحظة .

من هنا فإن الدعوة للانكباب على اجراء البحوث والاضاعة ما قد تنطسنة من كشف لمعلومات ، أو استقراءات جديدة ، عبر مشروع يتصلح بالنتهجية الواضحة ، هى التى نرى الآن ضرورة العرض لتفاصيل تفكيكها فى كتابنا هذا ، سواء عبر ما أنجز أو بما نطرحه على سبيل الوضوح المنهجي ، لتتاج الدعوة ومعاورها لمن يصبه امر الاسهام فى فكرة هذا الانقلاب ، فيشرى تحالفا منشودا - حتى وان كان بدون اجتماع - للاحتماء من قسوة الانكفاء المؤلم ، واستهدافا لالتنام كلى اشمل ، فى عد آت لا ريب فيه .

مذكور ثابت

مايو ٢٠٠٤

الجدل النقدي والابداعي في « ملفات السينما المصرية »

تقديم بقلم : د. وفاء كمالو

تدور هذه الدراسة (المقدمة) (*) في اطار تساؤل اسلى نعرضه
ظروف السينما المصرية المصرية المعاصرة حيث حالة الانكسار
النقدى ، والانحسار الفنى والتقنى ...

على اين توجه الفنان السينمائى كى يعرف ويكشف ويسترجع
التقنيات الابداعية الاساسية فى ظل ذلك الغياب شبه الكليل للدراسات
المنهجية والابحاث العلمية التى تضع التجربة التاريخية العربية
للسينما المصرية فى سياق واضح ؟

واذا كان التساؤل المطروح يعتبر الوسيلة المتاحة للدخول فى اطار
عمل التاصيل الفنى والعلمى للسينما ، فثلاثك انه لا سبيل الى انكاره او
تجاهله حتى يتحول ذلك الغياب الى حضور عامل ، وفى اطار الضرورة
الحمية لمواجهة النقص الحاد فى الدراسات المنهجية ، والابحاث الخاصة
بالسينما المصرية ، يأتى ذلك المشروع الطموح الذى تبناه « المركز القومى
للسينما » (فى ظل فترة رئاسة د. محكور ثابت له ١٩٩٣/١٩٩٩) فى
محللانه الجادة لبحث واقع ثقافى خصب بموج بحرارة الجدل ، حيث
يتناول التجارب الفنية ويتحاور معها بالنقد والتحليل والتقييم .

يتبلور هذا المشروع فى تكوين (ملفات للسينما) من خلال منظور
علمى يبحث فى كل زواياها ومجالاتها تقنيا وفنيا وفكريا وتقديرا ، ويهدف ،
كما يؤكد المحكور محكور ثابت رئيس المركز حينذاك الى توفير المسادة

(*) نشرت هذه الدراسة فى العضية الكويتية المحكمة « علم الفكر » عدد
يوليو / سبتمبر ١٩٩٨ - اصدار المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب
ص ١٧٩ : ٢٠٨ .

العملية اللازمة للباحثين والنقاد لإجراء التقييمات بأسلوب منهجي نستطيع أن نتجاوز معه تلك المصائد الانتطاعية العشوائية إزاء الأعمال السينمائية سواء بالرفض أو بالقبول .. وصولاً إلى رؤية علمية تنفي أمانة الفن .

— انطلاقاً من هذه التجربة ، ووفقاً للبلعات التي تم إصدارها حتى الآن (١٩٩٧) ، ستدور هذه الدراسة على المحاور الآتية :

- ١ — حركة النقد السينمائي ومفهومه ، ودراسة تأثيره على مسار الفيلم ، وصناعة السينما ، وتشكيل الوعي النقدي والتذوق الجماهيري ، من خلال التعرف على صحافة السينما ونشأتها المتخصصة ، ومقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد ، بتجارب الأجيال التالية .
- ٢ — تاريخ الصور السينمائي ، واستكشاف خصوصية التجربة الجبلية .

٣ — إيقاع ومونتاج الفيلم .

- ٤ — دراسة منهجية لآلام الحركة باعتبارها الشريحة المدخل للشرائح السينمائية الأخرى .

٥ — أدبولوجيا الفكر النقدي ومثورة الأدب في الإعلام السينمائي .

أولاً : حركة النقد السينمائي .. المفهوم والملازمات :

في هذا الإطار جاء الإصدار الأول للمركز بعنوان صحافة السينما في مصر : النصف الأول من القرن العشرين ، تأليف مجموعة من الباحثين ، والثاني بعنوان نشرات السينما في مصر ، تأليف دكتور « ناجي فوزي » . ويرى د . مذكور ثابت في تقديمه للكتابين أن أهميتهما تتضح في أنها تحتويان حركة النقد السينمائي ضمن مكونات وحرية كل من الصحافة ، والنشرات ، وبذلك يصبح رصد تاريخها والبحث في تطورها ، هو رصد وتقييم لحركة التأثير النقدي في مسار الفيلم المصري .

وأذا كان الواقع النقدي العربي يشهد حلة من الخلط المخلوط بين مفهوم الممارسات النقدية العلمية ومفهوم الكتابات الصحفية بصيغتها الانتطاعية العشوائية ، وذلك بسبب قصور المنظور العلمي من اختراق الدهنية العربية بصورة ماعلة ... إلا أن الاتجاه نحو تكوين العقل النقدي الرحب بمفهومه الفلسفي البعيد عن الرؤى الجبلية والأنسلاط

والقوالب السائدة ... هذا الاتجاه بدأ يطرح نفسه كنوع من الضرورة
الطبية لتفجير سكون الواقع السائد وصولا الى ما يجب ان يكون .

ورغم التمسك الذي نبذته تجاه الصحافة السينمائية باعتباره
وسيلة لبحث جدل ثقافي يقضي الى تغيير واثراء الواقع الفني ... الا انه
لا يمكننا ان نتجاهلها او ندس دورها الموازي لميلاد الفن السابع في
مصر . فلاحظك ان الخبر الصحفي مهما قل شأنه فهو يشير الى الاساس
والى مكان وموطن وواقع ذلك الانسان (١) فمن غير المقبول ان نقبس
المضى لو نحكم عليه بمنظور الآن ، والقول بسطحية وسذاجة ما يقدم
على صنعت المجلات الفنية قد يعمل نوعا من التصف اذا اخذنا في
الاعتبار عشرات وعقبات البدايات الاولى ، ولذلك لا يمكن التفرز الى
نتائج يكون مؤداها الحكم على تلك المجلات بانها مارست دورا سلبيا
على حركة النقد السينمائي او على السينما نفسها (٢) .

وإذا كان مطلع العشرينيات من هذا القرن (العشرين) قد شهد
البداية الحقيقية لصناعة السينما ، حيث أثبتت تجارب عرض الأفلام
المصرية نجاحا هائلا اجتذب النجوم المشهورين في مجال المسرح ،
وان ظلت الدائرة شبه مظلمة عليهم بسبب النظرة الاجتماعية لاختلاف
العمل السينمائي آنذاك ، وخاصة فيما يتعلق بعمل المرأة فيها ... الا
ان ذلك لم يؤثر على كثافة الانتاج واستمراره والذي بدأت تواجبه
حركة للصحافة الفنية وصلت الى حد التخصص في اصدار العديد من
المجلات التي تهتم باخبار النجوم والمخرجين والمنجحين ، وكانت مسابقات
مشر صور الوجوه الجديدة احدى وسائل رواج هذه المجلات (٣) .

ومع السنوات عشت الصحافة السينمائية محاولات الصمود
و لا إطلاق حيا ، والنمو والهبوط حينا ، لكنها كانت دائما تتواصل
نارة بالتخصص الكابل ، وثورة أخرى بالتواجد ضمن الصحافة الفنية
عامة ، او حتى ضمن محاولات اقتناص المساحات الصغيرة في الصحف
غير المتخصصة في السينما لو في الفن . وإذا كلن « منكور ثات » يرى
ان الرحلة التاريخية للصحافة الفنية حلة ، وحلوسة النقد السينمائي
خاصة قد مرت بالكثير من صفوف المعاناة التي تعددت أشكالها الا أن
المعاناة الاساسية — كما يراها الناقد سليمى السلامونى — تتلور في
مزوف بعض رموز الحركة الثقافية المصرية في العشرينيات من كل ما بيت
للسبب صلة باعتبارها فن درجة ثانية . فهناك من ينظر الى المسرح
والادب والشعر على انها درجة اولى ، لان الأفلام التي تطرح على
المنفذين تدعو الى الاحتقار ، وعادى كل ما يست للسينما بصفة محترقا

فيقال في هو فن غير قابل للنقد والتحليل ... فهذا يعني نقد افلام عن الكباريهات والراقصات ؟ هذا هو تصور الدكتور لويس عوض نفسه لنفسها ، وظاهرة احتكار السينما يتنرد بها المنقف المصري فقط !! رغم مرارة تفسير السلاموني الا ان رؤيته قد لا يستد بوضوح اعماق الذهنية العربية التي لا تزال ترفض الفن باعتباره ممارسة طنية للحرية بعيدا عن القهر والتسلط والرضوخ والدوران اللانهائي في انق السائد والكائن .

ويعلق دكتور مذكور ثابت على رؤية السلاموني مؤكدا ان المعاناة قد تكون صحيحة نتيجة لنظرة التعالي الاجتماعية ازاء السينما في مصر منذ نشأتها ، ولكن يصعب القول بهذه النظرة فيما يتعلق بالمفكرين ومثقفى الأمة ، فاذا كانت تمة حالة هنا وأخرى هناك . ولا يجيز ذلك التعميم ، بل على العكس ، كانت مواقف اثنعنين فى مؤامرة الاعمال السينمائية المتنبزة ، فاعلة فى تطور السينما المصرية (٤) .

لا شك ان اعاده التاريخ للسينما المصرية عبر تراث الحركة النقدية للصحافة والنشرات - بأسلوب علمى منهجى يتباعد عن الانطباعات والحكايات ، والمذكرات الخاصة - سوف يفتح بالواقع الذى الى تلك الزوايا الحرجة التى يتحول معها « الكم » الى « كيد » يترك آليات جدل الماضى مع الحاضر وصولا الى مستقبل الفضل . بالمنهج العلمى الذى يوطر ملك (الصحافة السينمائية) سوف يتيح للباحثين فرصة التعرف على بانوراما مريضة للواقع السينمائى منذ بداياته ، وعبر رحلة تطوره ليكون الخروج من عباءة الماضى ، والتباعد عن حالة النوستالجيا المرضية ، حيث الهروب الدائم الى الذى كان ، خوفا من الاعتراف بالمعبر من الوصول الى ما يجب ان يكون .

تسأل دل تطرحه المقدمة « مريدة مرمى » التى شاركت فى تأليف الملف الخاص بالصحافة السينمائية ، حيث تتسائل :

هل هذا عمل غير مسبوق ؟ أم ان هناك محاولات سابقة ، وماذا حققت هذه الدراسة ؟ وثانى الاجابة بان هناك محاولات فردية متباعدة مثل المجلدات الثلاثة التى أصدرها الدكتور الاعلامى « احمد المظفرى » فى سلسلة دراسات فى الاعلام الفنى والصحافة المتخصصة . وكذلك كتاب الدكتور « على شلش » (النقد السينمائى فى الصحافة المصرية) ايضا كتابات النقاد « احمد الحضرى » . ورغم القيمة الفنية العالية لهذه المحاولات ، الا ان ملك المركز القومى للسينما يلقى كلفه واستكمال لجهود الزملاء ، الى جانب رصد الاعلام الروائية الاجنبية

التي صورت في مصر ، أو من مصر خلال فترة الدراسة (المصنف الأول من القرن العشرين) مثل فيلم « ميزان القدر » ، الملك الراجحي ، ١٩٢٢ ، وكذلك بعض الأفلام القصيرة التي صنعت عن شخصيات مصرية مثل فيلم « سعد بكها زغلول » الذي صور في مدينة كس ليس الفرنسية ، وأخرجه الفرنسي « جاسنون مندولمو » وفيلم « مولد السيد لبدوي » الذي أخرجه شركة باتيه وعرض في « طنطا وأمريكا » أيضا . يشتمل الملف على رصد للتشريعات السينمائية التي صدرت في هذه الفترة (عام ١٩٢١ ، وعام ١٩٢٨) . وكذلك عرض للكتب السينمائية المنشورة بالعربية مثل كتاب المخرج محمد كريم (كيف نكون ممثلا سينمائيا) ، كما اتضح من خلال الدراسة أن بدايات النقد السينمائي المصري لم ترتبط ببدايات السينما المصرية ، بل ارتبطت بالأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في مصر .

ويذكر أن معظم المجلات التي صدرت في بدايات القرن مثل « الصور المحركة » ١٩٢٢ ، معرض السينما ١٩٢٤ ، أولمبيا السينماتوغرافية ١٩٢٦ ، عالم السينما ١٩٢٩ ، الكواكب ١٩٢٢ ، فن السينما ١٩٢٣ ، كواكب السينما ١٩٣٤ ، النجوم ١٩٤٢ ، السينما ١٩٤٥ وسلي مسلم ١٩٤٥ . . هذه المجلات قد أسهمت بقدر ما في نشر الثقافة السينمائية على مستوى الوطن العربي ، ودعمت لصناعة سينمائية وطنية ، وتسدت لتضيق الرقابة والمطالبة بتبسيطها ، وتضيق النقد ونزاهة الناقد وكفاءته ، والمطلبة بامتلاك المصريين لعور العرض . ولا شك أن تشابك الظروف التاريخية ، السياسية ، بالاجتماعية تفسر تلك التبرة الخطابية المنعرجة بالحس الوطني والمنظور الأخلاقي الحريص على تربية القارئ والسينمائي .

مع بداية الستينيات تردد في الأوساط السينمائية ما عرف « بالحركة النقدية » أو بالسينمائيين الملتفتين ، ويبدو أن الصراع بين الجديد والقديم قد بدأ يطرح نفسه على الساحة « حيث تعود قدامى السينمائيين من الرواد اطلاق مسمى — السينمائيين الملتفتين — على مجموعة من شباب جيل الستينيات ، تصورا منهم أن في ذلك سخرية ، وكما يشير مذكور ثبت في مقدمته ملف نشرات السينما فإن هذا مثال لما تطرحه الظواهر من أبعاد متشابكة ألهم البلط التليفزيوني تحم عليه الا يتوقف عند جزئية معينة ويعتبرها كل الأسباب لظاهرة ما » (٥) .

وإذا كان موضوع النشرات السينمائية متعلقا بها بعد جيل الحركة النقدية للستينيات ، إلا أنها كانت امتدادا طبيعيا لرؤاهم الجمالية

واتجاهاتهم الفنية ، حيث بدأت نشرة مدى السينما بالقاهرة في الصدور بانتظام بصفة أسبوعية ، منذ يناير ١٩٦٨ ، واستمرت دون توقف لمدة سبعة وعشرين مليا ، وهي تعبير الواجهة النقدية المتخصصة في الحياة السينمائية في مصر والوطن العربي ، وإذا كان الاتجاه النقدي الموضوعي في النشرة السينمائية يتشكل من مجموعة القضايا التي تدور حولها أغلب المواد النقدية ، إلا أن هناك نوعا من التداخل بين القضايا العلمية والقضايا الفنية مما تواصل بينهما ليست تامة ويقوم « معيار الفصل بين النوعين على مدى اتصال المادة النقدية بعلم الجمال ، فكما ابتعد النقد عن المنظور الجمالي أصبح اقرب الى القضايا العلمية ، وكما اقترب من علم الجمال أصبح قريبا الى القضايا الفنية » (٦) .

الاتجاهات النقدية الموضوعية

عندما ننصرف على الاتجاهات النقدية الموضوعية في النشرات السينمائية نجد أنها تحولنا الى اشتباك مركب بين الظروف التاريخية للفترة (٦٨ - ١٩٩٥) وبين الاتجاهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فالنشاط النقدي كما يرى « ناجي غوزي » هو في ذاته عمل فكري وإنتاج ذهني ، لذلك يصبح الناقد في مقدمة المهنيين عن اعتماداتهم الفكرية ، وتوجهاتهم السياسية من خلال ما يقدمه من مادة نقدية ، حيث توصل من خلال دراسته للنشرات أن المهنيين قد اتجهوا مباشرة نحو مضامين الأعلام واجتذبهم أفكار الصراع الطبقي ، الطبقة العاملة ، طبيعة تكوين البرجوازية ، وانتفت بشكل واضح الرؤى الجمالية لمخرجات الفيلم فإذا اعتبر الفن صيغة من صيغ المعرفة ، فإن وظيفته التربوية تنحصر عندئذ في حدود التعليم المباشر ، ويقل الاهتمام بدوره في مجال البحث والإبداع ، كما يترتب على ذلك تصور للنقد حيث تصبح رسالته الأساسية محصورة في مدى اتفاق العمل الفني أو اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة ، أو القوى التقدمية ، وعلى هذا فكل ما لا تتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع القريبة يصبح مهددا بالرفض بحجة أنه تعلق وانهازل (٧) .

هكذا لم يقتصر الاتجاه الفكري النقدي لنشرات مدى السينما بالقاهرة — كما يرى « ناجي غوزي » — مؤلف الكتاب على الالتزام بالنقد الماركسي في صورته المخلقة ، بل تعدى ذلك بما يتناسب مع ما يشعر إليه « ربييه وريك » في قوله أن النقد الماركسي مشتق من النقد الواقعي حيث العلاقة بينهما تنتمي الى الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية .

ولا شك ان الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية يتميزان الى الاتجاه الاجتماعي في النقد . لذلك يؤكد « هيبوليت تين » أنه « منذ أن وصفت أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والفن ، أصبح من الصعب على أي ناقد ان ينكر هذه الصلة مهما حاول التطفل من شأنها » (٨) .

يبدو أن الرؤية الماركسية كتت شديدة الأثر على اتجاه محوري انتشارات حيث الاهتمام بتحديد موقف العمل الفني من مسائل الفكر الاشتراكي ، والتغاضي عن مواقف غنية وفكرية اذا كانت لا تتوافق مع الانتماء اليساري للمحرر ، والاشترات الدائمة الى الرموز اليسارية ، ومحاولة البحث عن الانتماء اليساري لمؤلف الفيلم ومخرجه ومبثليه .

ولا شك ان العشرين عليا من عمر نشرة نادي السينما هي فترة واخيرة بالأحداث بدءا من اعتاق هزيمة يونيو ١٩٦٧ ومرورا بحرب الاستنزاف ، وموت عبد الناصر ، وحركة التصحيح ، ومظاهرات الطلبة ، ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتجارب اليسارية المتعاقبة للوصول الى شكل ديكتراطي مألوف ، ثم المبادرة المصرية للسلام العربي الاسرائيلي بدءا من القدس وانتهاك يكلم ديفيد . وكما يرى مؤلف نشرات السينما فقد كانت هناك اشترات الى الكثير من هذه الأحداث الهامة ، كما أن هناك انحالا شبه تلم لأحداث أخرى .

ومع بداية الثمانينيات ظهرت مواقف نقدية وعبارات جديدة على التناول النقدي بالنشرة مثل الانسالة الى ضرورة التصدي للغزو الحضري ، والتقلص الذي يواجه الشباب بين حقيقتين احدهما الصراع العربي الاسرائيلي والاخرى هي معاهدة السلام ، وينكر أن قضية « الرقابة » قد نالت حظا وافرا من المنقشة عبر النشرات ، ومن المعروف أن تاريخ الرقابة على الافلام يعتبر معاصرا لنشأة السينما ذاتها ، واهتمام النقاد بقضية الرقابة جاء معاصرا لنشأة النقد السينمائي ذاته ... وتتطور وجهة نظر غالبية النقد في الهجوم على الرقابة واعتبارها نوعا من عدم النضج اليساري واداة من أدوات القمع ، وانها نظام متخلف ، أو أداة مرتعشة في أيدي موظفين مخلولين على أمرهم ، واحد اسباب أزمة السينما .

لكن ما مدى اتصال النقد بعناصر فن الفيلم وتقنياته ؟

بشكل هذا السؤال « ركنا اسليا » في استطلاع الاتجاهات الموضوعية في النشرات السينمائية فنقد الفيلم لابد أن يتعرض للسيناريو ،

والصورة والصوت ، والمونتاج الى جانب الموسيقى والتسجيل : ومن المفترض ان يظلم على النشرة المتخصصة ذلك الاتصال الحميم بعناصر من السينما ولغتها الخاصة ، ولكن الملاحظ ان تركيز محرري النشرة يتجه نحو تحليل المضمون الروائي دون التعرض الطولى لجماليات الفيلم ، وكما اتضح من المصنات المشوائية لحصاد نشرات نادي السينما
 يوصل الدكتور « ناجى فوزى » الى نتائج مؤداها انه اذا حدث واقترب الناقد من عناصر الفيلم الفنية فان هذا الاقتراب يكون مشوبا بالحذر ، وعليضا وشديد التباعد عن الرؤية العلمية الواضحة للتقنيات ، دون انتقاص ، ومع ذلك فهناك حالات قليلة يقترب فيها محرر النشرة من عناصر الفنية للضرورة لفقد السينما حيث يعرف القارىء من سياق النقد على طريقة المرد القراسى (الكليبر) الموضوعية ، التكوينات الممتدة ، حركة الكليبر ، المونتاج الموازى فى نفس المشهد « التقطيع الفنى » وتغيير الزوايا لكسر الابهام ، الاقلال من تغير زاوية التصوير ومن حركة الكاميرا ، مكان وضع الكاميرا ، استغلال العناصر المرئية ، معالجة المشاهد الجنسية ومخزاها ، إمكان التصوير ، التصاعد اللونى فى مشهد معين ، التوظيف السليم للاضاءة على امتداد الفيلم ، الصوت ، أحجام اللقطات ، الإيجاع ، الحركة الداخلية ، الإيجاز ، التشويق ثم التمليل (

يبدو ان النجربة الطويلة لنشرات السينما قد عجزت عن تقديم نظرية سينمائية مصرية او عربية ، ولم تحاول ان تقبنى هذه النظرية
 أيضا وكما يشير البلعث فانها لم ترتبط بحركة سينمائية معينة ، لذلك لم يكن لها أثر واضح على مسار الفيلم العربى .. حيث للنقد الواقع السينمائى مفهوم الاتجاه الذى بلورته نشرات السينما الفرنسية مثلا ، بحركة الموجة الجديدة فى فرنسا كونت اتجاهها الفنى بناء على الأفكار والنظريات التى تبنتها النشرات التى كانت الأسس الأولى الذى ارتكز عليه المنظر السينمائى الفرنسى « أندريه بازان » ليمنى اتجاهها نقديا للفيلم (٩) ، ورغم أنه كان من المنتظر ان ترتبط نشرات السينما بحركة جماعة السينما الجديدة التى قدمت أفلاما مثل (زائر العجبر) و (أغنية على الممر) و (الظلام فى الجانب الآخر) الا أن ذلك لم يحدث بسبب « عجز المحاولات النقدية الواضحة للنظر للأفلام التى قدمتها هذه الجماعة » (١٠) .

جدل الرؤى بين السبئيات والتسمينيات :

قد يكون من المفيد — وفقا للرؤية الجدلية — أن أعرض وجهة نظري في الممارسات النقدية لجبل السبئيات باعتباري نقادة من جبل التسمينيات ...

اتجهت هذه الممارسات نحو الإخفاء اللاواعي للأيدولوجيا المتضمنة في العمل الفني ، ليصبح النقد الأيدولوجي مجرد رجع لاصداء التحولات الدائرة في المجال الاجتماعي والسياسي ، فقد تجرد النقد من فعالية التساؤل والتجاوز والتغيير وتعرض في آليات استثنائية ثابتة .

تشير سميات النقدية في تلك الأونة إلى ارتباط وثيق بفرضيات النموذج الليبرالي الإنساني الذي يدور في إطار الفهم الأخلاقي ، ويتباعد بأيدولوجيا النصوص إلى منظور محايد ... حيث تتجرد الرؤى من علاقاتها المركبة بالتاريخ والمجتمع والحقيقة ... لذلك لم يمكن النقد من أن يمد صياغة إشكالية المن ضمن منظور يتيح له أن يضع موضع التساؤل ، جميع المفاهيم المخطوطة التي تحول دون تحقيق تجاوز حقيقي للآلية .

وترى الباحثة أن الاتجاهات النقدية التي قد تسهم في تكوين العقل النقدي الرحب بمفهومه الفلسفي تتلوه في محاولات فهم فرضيات النموذج الليبرالي الأخلاقي ، وتقللة أسسه الفئدية للكشف عن الأيدولوجيا التي ينطوي عليها النص ، ومحاولة تقويض تلك السلطة التي يستند عليها استدعائه لأشكال الماضي وطوقه ، استنادا إلى وحدتها وتماثلها ، والتي تفرضها الأيدولوجيات السائدة المسيطرة ، حيث يمكن الوصول لمستوى تنوير الأيدولوجيا ضد نفسها ، ويصبح من الممكن أن ترداد هذه الوص وصولا إلى الزاوية الحرجة التي يتم فيها التمرد على الواقع القائم وتجاوزه .

تتبنى الباحثة منظور « بيير ماسري » في تحديده لمفهوم الأيدولوجيا باعتبارها وعيا وتلقيا متبا في المؤسسات المادية للحياة حيث كان هذا المفهوم نواة لظهور نظرية ديالكتيكية جديدة تبحث في العلاقة بين الفن والأيدولوجيا والتاريخ ، كما أنه كان الركيزة لظهور مفهوم الأدب والفن باعتبارهما نسلطا متاهضا لهذا الوهم يفككه من خلال اللغة والجماليات الفنية وصولا إلى اتجاه نقدي يتلوه القرويض النقابي والمنهج ، ويدعو إلى نقد لا يتبع في شرك حدود المنهج ، وله فعالية استكشاف العلاقات

المتشابهة للنم ، وتحريره من أسر الدلالة الواحدة ، وتشير الباحثة الى ان هذه الرؤى النقدية لا تزال تدور في أفق ما يجب أن يكون بعيدا عن التطبيقات السطحية التي تمنحها مقومات التبلور في شكل اتجاه نقدي فاعل .

تتكمّل الرؤية الجدنية التي يتبناها د. مذكور ثابت كإطار للممارسات السينمائية ، حيث يأتي الإصدار الثامن بعنوان (تراث النقاد السينمائيين في مصر - كتابات السيد حسن جمعة) ١٩٢٤ - ١٩٢٩ ليصبح من المتاح مقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد بتجارب الأجيال التالية من خلال رصد التناقضات أو السمات المشتركة التي تتكامل تحقيق دراسة منهجية تطرح إشكالية التواصل بين الأجيال . يتناول المؤلف كتابات « السيد حسن جمعة » الذي يعتبره النقاد أول كاتب سينمائي ، مارس الكتابة والتأليف والترجمة والتأريخ ، أصدر المنشورات ، وكون الأندية والشركات السينمائية ، عمل بالتمثيل وساعد على الإخراج ، وكتب السيناريو والحوار ، ونجحت كتاباته في تأسيس حركة نقدية كانت الأسس الذي انطلق منه الآخرون (١١) .

وإذا كان جمع وتحقيق كتابات هذا الرائد ، وغيره يمثل نوعا من الضرورة العلمية في حفظ التراث بأسلوب منهجي ، إلا أنه على مستوى آخر سوف تستدعي فكرة البحث في ماهية الصراع الجدلي للأجيال ، وقد تبنى النتائج لتفسر ظاهرة اعتقاد المنهج والنظرية عند الجيل السابق ولللاحق ، وأسباب تراجع النقد في السبعينيات والثمانينيات من الستينيات .

يبدو أن أزمة غياب السبيل الواضح للتجربة السينمائية في مصر لازال في صعود مستمر ... حين نتعرف على منظور رؤية جيل التسمينيات من خلال رسالة لأحد المخرجين الشباب - أوردها د. مذكور ثابت في تقديمه للمف التراث - نواجهنا حالة من الرغص والتدرد والغياب الكامل لتواصل التجربة .

حيث يؤكد الناقد والمخرج الشاب (أحمد عاطف) أن دافعه للكتابة هو بدء اشتباك سينمائي ونقدي مع جيل الثمانينيات في السينما المصرية ، ويبدو أن الوقت جاء ليمش هذا الجيل نفس الصراع الذي خاضه مع ما أسماه قديما (السينمائيون التقليديون) في بيان السينما الجديدة عام ١٩٦٨ ، فأغلب الأعلام التي يقدمها جيل الواقعية الجديدة في السينما المصرية هي أفلام تثير العجب والشفقة ... أن الفرق بين جيلنا وجيلهم

نيس فقط لهم جيل ثلاثية (النكسة - السلام - الاسلام) ، واتنا جيل سقوط الايدولوجيات وانفجار عصر المعلومات ، اتنا المرقى هو في بكتهم على الزمن الماضي ، وانغماسنا حتى الثالثة في هذا الزمن ، بلغتنا ليست لغة السوق ، وقيمنا ليست قيميا لا أخلاقية ، اتنا هي نبت طبيعي للنظام الاجتماعي البائس في القرن العشرين ، وما نرفضه هو الصور النمطية سواتع والخيال من جيل الثمانينيات .

ربما لا يكون هذا هو آخر ما يمكن تسجيله لتحقيق الدراسة المنشورة في هذا الاتجاه ، الا ان المقال يوفر مدخلا للنقاش من حيث يمكن ان تحقق فكرة الالتفات لدراسة موضوع تواصل الأجيال بقناعة تؤمن بحتمية المستقبل للكتاب .

انطلاقا من المنظور العلمي الذي يوطر مشروع ملفات السينما ومنهجية تراثها الفكري والنقني منتقل عبر هذه الدراسة الى محورها الثاني الذي يقول :

ثانيا : تاريخ التصوير السينمائي واستكشاف خصوصية التجربة الجمالية :

مؤلف هذا الملف هو المصور السينمائي المعروف (سعيد شبيبي) وحين تاتي تجربة التفكير والبحث المنهجي من مبدع يبتلي في ذاته تجربة لها تاريخها الخاص الذي يبدأ من عمق الهوية مروراً بالدراسة ثم الاحتراف وصولاً الى مرحلة الابداع والابتكار . . حينذاك قد نتجسه اؤشرات نحو جدلية العلاقة بين الفن والفكر ، والكم والكيف ، ونصبح أمام أصالة حقيقية للبحث السينمائي .

الحقيقة العلمية للوهم السينمائي

ارتكزت فكرة اختراع الكاميرا بحركتها الآلية المتقطعة ، على حقيقة لسبولوجية مؤداها أن الصورة المتكونة على شبكة المين تصلب بلحظة من الجمود ، وذلك لأن المين تستغرق جزءاً من الثانية في تسجيل انطباع الخيال ونقله الى المخ ، وأن المين بعد أن تتلقى الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرة من الثانية بعد أن يكون الخيال نفسه قد اختلف .

وكما يشير مذكور ثابت في تقديمه للكتاب ، فإنه قد تم استغلال هذه الحقيقة العلمية لخلق الوهم بالحركة ، حدث لذا نظر الانسان لشيء ما ثم اختفى هذا الشيء فجأة من أمام عينه فلم صورته فتقى على حقيقة

العين فترة بسيطة ، لذا ما تم تحليل حركة ما الى مجموعة صور متتابعة في تسلسلها الحركي ثم تم عرضها بالسرعة اللازمة لئلا العين لاكتفا خلق الابهام بالحركة رغم ان كل صورة في ذاتها هي صورة ثابتة .

وإذا كان عنصر الابهام يعتمد في حالة السينما ، من خلال ما اسماه د . مذكور ثابت الابهام بخلق للحركة غلتها تعنى أن لا شيء يتحرك في العرض الفيلمي الا آلة العرض السينمائي نفسه ، وأن ما يراه المخرج ما هو الا وهم ، وهذه الحقيقة الجوهرية هي كل ما يشكل جماليات السينما القائمة على غلب هذه الصورة التي تحركت ايها (١٢) .

الابتداع السينمائي وحصر التكنولوجيا

لا شك ان هناك ملادة طردية تربط بين وعي المخرج بتكنولوجيا السينما وبين اضطراب معتقدها مع تقدم التاريخ السينمائي ، مروراً بنطق الفيلم ثم ظهور الشاشة العريضة ، حتى تبلغ أوجها لدى تمهيق التطور باتجاه التكنيك السينمائي للوسائل الالكترونية مما يجعل هذا التطور يفرض نفسه على فنان الفيلم ليصبح مبدعاً لمن لا شك من حصر التكنولوجيا لصانعه .

وهين أدرك « أندريه بازان » ان التحويل الكيبيلي التصويري الذي يجعل من السينما عملاً من أعمال الطبيعة ، لا من أعمال الإنسان يحتاج الى تكنولوجيا ضخمة ومعقدة ، ويحتاج الى سليولويد ومعاليل وكاميرا جيدة ، وتجهيز دقيق ، وآلة عرض من ابتكار الإنسان ، ومع ذلك لقر بازان ان الإنسان ابتكر هذه المخترعات ويعمل بها حتى تنيل الطبيعة على السليولويد لتبقى وتدرس (١٢) ، وإذا كان العلم ضروريا للفن بوصفه عنصراً أساسياً في تكوين ثقافة الفنان ، الا انه لا توجد في السينما مهنة حرفية بحدته كما ينصير البعض .. وي طرح مذكور ثابت في تقديمه للكتاب مثالا يؤكد به هذا المفهوم حيث يرى أنه حتى عامل الماشينست « الذي يطلع عربة الشاريوه المحملة بالكاميرا ، انها هو حرفي فنان يشارك المخرج بالضرورة في احساسه بال لحظة ، ذلك الاحساس الذي سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه ، وكذلك التوقف والانحداع والإبطاء ، اضافة الى الاحساس مع المصور الجالس خلف العربة بال لحظة التي سيدير فيها الكاميرا ، فهو مطلب بضبط حركة العربة ليمسك مثلاً على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر قبل ان يسحب عنه بالشاريوه .

المتطور الإبداعي للصورة السينمائية

يشير « سميد شيبى » أن الصورة السينمائية عليه أن يعطى الصورة السينمائية جوها العام (mood) الذى يضم نوعية الفيلم ، هذا الجو العام يحمل أول انطباع من الشريط الحراسى ، ومن خلاله يستطيع المصور أن يضيف طوقا « للإبداع المرئى واساليب الابتكار » تثرى وتجعل الفروق واضحة بين مصور وآخر . فالصورة السينمائية يجب أن تكون مكثلة وصاعدة ومؤثرة فى الحدث وتطفو به الى أكتاف أكثر نضجا ليحدث ما يسمى بطفرة الإبداع التى تعتبر أكثر لحظات فن السينما تأثيرا على المشاهد ، فتساعد المؤثرات المختلفة من منحنى الفيلم تتجمع منصهرة فى تعبيرية اللقطات ، وإيقاع الموسيقى ، وخلجات الممثل ، ولعبة اللون ، وكاميرا ملهجة ، وسلسلة توليف ، ومخرج ما يسترو يعرف كيف يبلور هذه الطفرة فى عقل وبؤرة شعور المشاهد . وعندما نتساءل عن كبلية اختراقى لعة السينما لحاجز الإبداع تنبلور الاجابة فى قدرة المصور على اداة الصورة والشكل الابتكارى فى دراما الفيلم ، دون انفصال بين الحدث والتصوير ليحمل الفيلم الملمونية والانساق .

تشكلت خبرة « سميد شيبى » وخصوصيته الإبداعية من خلال تصوير ثمانية وسبعين فيلما (١٤) على مدى ربع قرن من الزمان لذلك بطرح نظره الخاص عن مقاييس الإبداع فى هذا المجال ، مؤكدا على ضرورة امتلاك الرؤية البصرية التشكيلية للسيناريو المكتوب التى تؤل فى تحويله الى مرحلة الصورة ، ثم توظيف ادواته السينمائية فوتوغرافية لخدمة رؤيته التشكيلية التى تتفق مع مفهوم المخرج ودرااما لايلم بمعنى استطاعته .

ولمقا لرؤية منهجية قسم الباحث تاريخ التجربة السينمائية المصرية الى خمس مراحل متداخلة ومستمرة دون انفصال ، تمثل المرحلة الاولى (السنوات البكر) ١٨٩٧ - ١٩٢٦ حين تم أول تصوير سينمائى فى مصر قلمت به (شركة لومير) الفرنسية حيث لونت المسبو « بروميرو » ليصور معالم مختلفة فى القاهرة والاسكندرية ، وبأتى ثلثى تصوير سينمائى فى مصر عام ١٩٠٦ - كما ورد فى الملف - على يد المصور الفرنسى أيضا « غليكس ميسجيش » وقد مرضت هذه الأفلام فى مصر فى أغسطس عام ١٩٠٧ (ومن الملاحظ أن التصوير كان يتم كتسجيل لكن بالاستمتاعه بمجانب الكومبارس فى اللقطات العامة لاعطاء الحياة لهذه اللقطات ، وخاصة فى منطقة الاهرامات ومعبد الكرنك .. وهكذا نجد أنه منذ البدايات ، كان التصنيف الحراسى للصورة موجودا) (١٥) .

واستمر أسلوب التصوير التسجيلي لمدة عشرة أعوام حتى انتهت
 ذروة إيطالية لإنتاج الأفلام الروائية التي جاءت بدائية المعالجة والتكنيك ،
 في هذه المرحلة كان ظهور الرائد السينمائي « محمد نبوي » الذي تعلم
 في استوديوهات برلين حيث يقول : « كان للسجائر المصرية الفضل في
 توثيق عرى الصداقة بيني وبين شيخ المخرجين الألمان (ولهم كارول)
 الذي مهد لي طريق الدخول إلى استوديوهات (أونا) كرائر أولا ، ثم
 كومبارس ، ثم كومبارس ممتاز ، وأثناء انتملي بالوسط السينمائي
 ببرلين تعرفت على المصور بلرنجر ، واتخذته صديقا بفضل السجائر
 المصرية ، ولم يخل على شيء من معلوماته في فن التصوير السينمائي ،
 واتخذني كمساعد له ، وهكذا بدأت التمرن العملي في التصوير » (١٦) .
 وتأتي المرحلة الثانية من ١٩٢٧ - ١٩٤٥ ، وقد أطلق عليها سعيد شبي
 اسم (جيل الرواد ، ومن مهدوا الطريق) ويرى « أن الأسلوب العلمي
 والتقني الفني ، والاستعانة بخبراء من الخارج ، بالإضافة إلى الخبرات
 المصرية - التي تعلمت من قبل في ألمانيا - كل هذا جعل من السينما
 وسيلة اتصال جماهيرية تشكل ذوقاً خاصاً للشعب المصري
 والعربي » (١٧) وفي هذه الفترة تم إنشاء استوديو مصر الذي كان بمثابة
 جامعة تعليمية للخبرة والمعرفة والأساليب الفنية ، رغم القيود التي
 فرضها الأجانب لحجب الخبرات عن الممارسين المصريين . ولا شك أن
 الباحثين في هذا المجال سيكتهم الاطلاع على تفاصيل هذه الفترة
 بالوثائق والصور والمعلومات المحققة التي تتناول المنظور الاقتصادي
 ونشأة الاستوديوهات ، وطبيعة الكاميرات والأضواء ، ومختلف التقنيات
 التي لا يتسع المجال لتناولها في هذه الدراسة .

رغم غياب المنهج والنظرية ، وانتفاء منظور الجدل المتواصل بين
 الأجيال على المستوى النقدي الذي تناولناه سابقا ، إلا أن هذه الحالة
 لم تحدث في مجال التصوير السينمائي ، غير انتهاء الحرب العالمية الثانية
 ظهر جيل ثالث من المصورين المصريين الذين طوروا أسلوب التصوير
 الكلاسيكي حيث تعلموا وقلدوا أسلافهم الرواد ، لكنهم استخلصوا
 لأنفسهم رؤية خاصة جعلت كلا منهم ينفرد بإبداعاته مما أثر على الصورة
 السينمائية وجعلها أكثر جمالا ، واتقان الصنعة ، والمؤثرات الضوئية
 الدرامية ، وشاعرية استعمال تقنية حركة الكاميرا ، لذلك امتدت
 إبداعاتهم حتى الجيل الخامس للمصورين (١٨) . يشترك الطرف السياسي
 العالمي ليؤثر بصورة مباشرة في الواقع الفني لهذه الفترة (١٩٤٦ -
 ١٩٥٧) التي شهدت غزوا لبريكا مكتفا للفيلم في السوق المصرية ،
 وتميزت أفلام الأربعينيات الأمريكية بالاهتمام بالجمال في حد ذاته وصولا
 إلى صورة مشرقة وجذابة للحياة الأمريكية بوجه عام . وعلى المستوى

انتقنى للفيلم جاءت الصورة السينمائية أكثر تعبيراً عن واقع طبيعي ،
مساعدة لواقع درامى باستخدام المؤثرات الصوتية الفعالة مثل : (انظام
أجزاء من الوجه أو الديكور ، والاهتمام بالخلفية ، والمبالغة في حركة
الكلمة بالروائع المعلقة والصغيرة) ، لذلك تبلور الأسلوب الكلاسيكى
الذى أصبح مدرسة مرئية لأغلب مصورى العالم (١٩) .

لا شك أن مجال التصوير السينمائي يعتبر من المجالات البكر التى
لم ينطرق اليها النقاد والمطلعون الذين توجهوا — كما سبق ليضا — الى
تحليل المضمون الفيلسفى ، لذلك يصبح لدينا تراث هائل من أفلام الأربعينيات
والخمسينيات والتى تحمل لغة سينمائية ، وتقنيات ، وجماليات ، ودراما
صوتية .. لا تزال بحاجة الى الدراسة الأكاديمية .

أطلق « سعيد شمس » على رواد هذه الفترة (جيل المعلقة)
« عبد العزيز مهنى » ، « محمود نصر » ، « وحيد مرشد » ، « برونو
سالفى » « فيكتور انطوان » ، و « وديع سرى » .

ينحدر الطرف التاريخى بفيلم ثورة يوليو ١٩٥٢ لتشهد الفترة من
(١٩٥٨ - ١٩٦٦) تغيرات جذرية أثرت على الواقع السينمائى حيث
انضمت (مصلحة الفنون) ، ومؤسسة دعم السينما ، ثم وزارة الثقافة ،
وفي عام ١٩٦٢ تم تأميم صناعة السينما ، ثم أنشئ القطاع العام
السينمائى ، والذى لعب دوراً مهماً بلزراً في تلك الفترة ، وأنتج أفلاماً
متميزة مثل : (الحرام ، ميرامير ، القاهرة ٢٠ ، الناس على تحت ،
الحاجز ، المستحيل وغيرها) . على المستوى الفنى كان جيل الوسيط
امتداداً طبيعياً للأجيال السابقة ، لكن الاختلاف فرض نفسه كما يشير
المؤلف ، وظلت جماليات الصورة متشابهة حتى ظهرت على الساحة
عوامل جديدة أدت الى إبداع طرق أخرى كان لمرتها الجيل الجديد من
المصورين (١٩٦٧ - ١٩٩٦) ويرى المؤلف أن أهم هذه العوامل هى
ظهور خريجي المعهد العالى للسينما ، وانتشار جامعة السينما الجديدة ،
وجماعة النقاد المصريين ، وجامعة السينما التسجيلية ، ثم وجود الكتب
العلمية في تكتيك التصوير والضدع ، وظهور اتجاهات مستحدثة في السينما
انعالمية اهتمت عن الأسلوب الكلاسيكى ، واتجهت الى حرية الكلمة
خارج الاستديوهات ، وتبلور أسلوب الواقعية الجديدة التى لا تقتصر
على أفلام الواقع الاجتماعى لكنها تشمل الدائرياً ، والسيرة الذاتية ،
وما وراء الواقع ، والكوميديا ، والتاريخ القديم ، ولذلك فهي واقعية
بلا ضوابط ، فأفلام عاطف الطيىب ومحمد خان ورائت الميهى ودأود

عند السيد وغيرهم من اعلام الواقعية الجديدة هي التي عبرت البحر المتوسط الى أوروبا على نحو لم يحدث من قبل تاريخ الفيلم المصري (٢٠)، وإذا كان « سعيد شيمي » ينسب الى الجيل الجديد من مصوري السينما، ويمثل جزءا هاما من تاريخ السينما الحديثة الا أنه يعتبر صاحب تجربة أخرى متميزة في مجال التصوير تحت الماء بمعنى ان يكون المصور قواما يتحرك مع كاسراته واضوائه مثل الأسماك تحت الماء، وهذا الأسلوب عرف في مصر عام ١٩٨٧ بعد انتهاء المؤلف من تعلم الفوس فكان له في مجال التصوير تحت الماء العديد من الأفلام التي كل آخرها (الطريق الى ايلات) الذي تحقق به حلمه الشخصي في تسجيل بطولات حرب أكتوبر .

تتألف مشروع الملفات التي يصدرها المركز القومي للسينما تقنية أخرى من تقنيات الفيلم ، تبحثها في المحور التالي :

ثالثا : المونتاج وإيقاع الفيلم

جاء هذا الإصدار بعنوان [إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر - المؤثر النظري (الأجنبي) مؤلفه المونتير « عادل منير » (٢١) . المقدمة التي كتبها قد . منحور ثابت ترتبط عضويا بموضوع الدراسة الأساسية للكتاب حيث نتعرف من خلالها على التجربة الأولى لـ « منكور ثابت » كمخرج ، و « عادل منير » كمونتير في فيلمها (نورة المكن) كأول إنتاج للمركز القومي للأفلام التسجيلية عام ١٩٦٧ . وإذا كانت الإبداعات الفنية لا تنفصل عن أيديولوجيا مبدعها ، ولا عن إطارها التاريخي ، وظروب إنتاجها ، فإن هذا الفيلم يمثل أول رد فعل سينمائي لنكسة يونيو ١٩٦٧ ، وكما يشير دكتور « منكور ثابت » في مقدمته ، فإن منتصف الستينيات كانت تمثل له ، ولإبناء جيله بداية الشعور بـ«تناقض المؤلم والمحبط لكل الأحلام والآمال ، حيث اصطدمت طهارة الشباب بكل الأمراض الطاعنة ، على وسط الحياة آنذاك ، لذلك كان لابد من ممارسة التجمعات الثقافية والفنية ، التي تجمعها وحدة المعاناة ، والأحلام ، فانتقلت حركة السينمائيين الشباب - وكان « عادل منير » أحد أعمدتها المحركة - نحو البحث عن التجديد في المعالجة السينمائية ، والرؤى الاجتماعية .

وامتد حلم التجديد حتى وقعت هزيمة يونيو التي أعتبرتها مباشرة أول تجربة تطبيقية لمخرج منكور ثابت من منطلق إيمانه بوظيفة الفن من ناحية ، والتجديد الذي يبحث عنه من ناحية أخرى وهو ما تحقق

بالعمل في فيلمه الأول (ثورة المكن) وقد لُثار الفيلم جدلاً غنياً واسماً ، حيث اتجهت المؤشرات النقدية إلى اعتبار الفيلم « جمالياً » من الناحية الفنية ، وليس واقعياً . فكتب عنه الملائكة « عبد الوهّاب الشرقلوى » في مجلته السينمائية — نوفمبر ١٩٦٩ — مؤكداً أن الفيلم يمثل تجربة جديدة تماماً ، من حيث عدم اللجوء إلى أي عنصر بشري ، فالمخرج جعل الآلات والمكينات أبطالاً له .

أما رؤية « سمير فريد » (مجلة السينما ، ١٩٧٠) فهي تفسر البناء الرمزي للفيلم ، بأن المصنّع هو رمز للثورة ، وصوت المكينات هو صوت الشعب المناضل في سبيل الحرية والسلام ، كما يتضح من الجملة الوحيدة في الفيلم [المكن ده بتاعنا — أحنا اللي بنيناه — واحنا اللي هنصيه] البداية هي بنوراما واسعة للمصانع والمحقول — موسيقى هائلة في الخلفية — يتدفق الإيقاع الموسيقي مع تدفق الحركة السينمائية للآلات ، وهي تعمل راقصة في سعادة — كورال صرخ من الخلفية مع مؤثرات صوتية للحرب — لقطة طويلة بالكثيرا المحبولة للمصانع من الخارج ، ثم نفس اللقطة مرة أخرى لكن سلبية — يرتفع صوت صفارات الانذار — يتزامن معها صورة ثابتة للمصانع الخالية — تموت الحركة ، نخبو الحياة ، حركة انقراض دائمة إلى الصور الثابتة — مع مزج كل انصور ببعضها — يرتفع صوت الشعب ، ويبدأ « المكن » في العمل مرة أخرى ببطء ، ثم تزداد سرعة الإيقاع والموسيقى والحركة السينمائية التي وظفها المخرج توظيفا دقيقا وواعيا ومعبّرا عن المعنى الكبير الذي أراد الوصول إليه . يؤكد مخرج الفيلم أن الفكرة الأساسية للتجربة قائمة على المونتاج الإيقاعي لحركة الآلات ، لذلك كان على المونتير « عادل منير » أن يدع ما تتطلبه الفكرة إيقاعا من حيث التوازن الموسيقي بين محتوى كل لقطة لحركة معينة من ألحان الآلات ، وبين محتوى اللقطة الثابتة ، حيث ضرورة الوعى الفنى الشديد في تحديد لحظة التقاط بينهما لتحقيق النتائج الحركية لمونتاج الفيلم الذى هو نتاج لمحرك حسي ، وليس رك حسي مباشر .

هكذا يقرر المخرج أنه عبر موهبولا المونتير قد تمت الصحافة النظرية لحدية تلازم الإيهام مع اللاإيهام ، وقد أتاح الأطار الفكرى لـ « ثورة المكن » تطبيق أسلوب التكسر النفسى للإيهام حيث تبلورت الفكرة في أضواء تصور فنى متخيل إلى الواقع الجامد للفراغ إلى المتحرك في المصنّع .

« ويتجميع لقطات تشكيلية وفانتازية في أضامها ويصويرها أمكن ترتيبها تتابعها بالمونتاج على أنظم موسيقى راتمة ، غشدة في حالة رتس وانطلاق .. إلى أن تقع الغرة ، ويتوقف كل شيء ويتجدد الاحساس بالدمار » (٢٢) .

وقد تحقق كسر الإيهم في اللحظة الوحيدة التي نسمع فيها النطق الخطلي المباشر والمتمد — [المكن ده بقاعنا ..] الذي يخاطب عقل المشاهد ، وينمعه إلى الفعل الإيجلي . بعد حالة الاستفراق التي تبعها الموسيقى المسومة المصاحبة لموسيقى الضوء ، وموسيقى الحركة ، تأتي الحالة المفوضة التي ينكسر فيها الإيهم وتتاح الفرصة لوصول الرسالة الفكرية والجمالية ، ثم لا غيب هذه الحالة أن تأخذ صلتها النسبية عندما يتحرك أول ذراع لآلة تظهر في اللقطة التالية ، وكأنها رد الفعل المباشر للمقولة الخطلية . هكذا أمكن تحقيق الكسر النسبي للإيهم في الفيلم التسجيلي القصير عبر طقنين متموجتين تعقطن منعة حسية ، تقوطينها لحظة الكسر التي تحقق لحظة ذهنية تمثل ملناحا مؤديا إلى الانساج المتع مرة أخرى ، وبذلك أصبح الفيلم محاولة تجريبية للبحث التطبيقي في نظرية مذكور ثابت عن [الكسر النسبي للإيهم السينمائي] .

عندما ندخل عالم الإيحاء والمونتاج نتعرف على آلة السينماتوغراف التي اخترعها « لومير » لنعيد تمثيل الحياة ، نغرى من خلالها أشخاصا حقيقيين ندرك تعبير وجوههم وإيماءاتهم ، ثم تأتي مرحلة طفولة المونتاج مع « جورج ميلييه » الذي اكتشف عن طريق الصفحة الكثير من الحيل السينمائية أثناء تصوير فيلمه « صورة في ساحة الأوبرا بباريس » ، وظل مخلصا لنظريته وهي تصوير المسرح سينماتيا حيث لنأج له هذا الأسلوب أن يخلق عالما غريبا سحريا وخياليا ساذجا فكانت أفلامه الملونة باليد شبيهة بعالم الطفولة البريء والدهش في عالم ١٩٠٢ قدم « بورتر » فيلمه « حياة رجل مطلق » أيربكي « فلع فكرة المونتاج إلى الأمام حين صنع فيلمه من سبعة مشاهد ، واستطاع أن يقطع ما بين لقطات داخلة وخارجية لتصبح اللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء الفيلم بدلا من المشهد . ولأول مرة في السينما يحدث تقطيع الزمان والمكان عن طريق التقطيع الذي قتنه « بورتر » .

« وظل زمن اللقطة حتى يومنا هذا هو الزمن السينمائي الصحيح . ويذكر أن فيلم « سرقة القطار الكبرى » لـ « بورتر » هو الذي أرسى قواعد ترتيب الفيلم ، ورغم أن أفلامه كانت مخيلة ومتعثرة من ناحية

الموسوع ، إلا أنها صارت فيها بعد من الأعمدة الأساسية لفن سرد الفيلم « (٢٢) ويلتى » جريث « مكتشف الكثير من أسرار المونتاج التي حاولت تسخدم حتى اليوم ، مع الأصناف التي وضعها بعد ذلك «دونكين» و «ايزنشتين» ثم «موتف» أندريه بلزان « ويذكر أن «جريث» استطاع أن يطلق المعنى النفسية من طريق ترتيب اللقطات ، ولجا إلى « المزج » كوسيلة للربط والانتقال ، وتطور معه مفهوم اللقطة البنائية التي تعبط بالمشهد ككل ، وتبرز العلاقة بين التفاصيل الصغيرة ، وكذلك اقترن اسمه « بالمونتاج المتوزى » و « لقطات التذكر Flash Back » وبالطبع كان له أثر واضح على رواد السينما الروسية مثل «دوفكين» ، «ايزنشتين» . ومن خلال هذا الفصل يعرف القارئ على مفهوم « المونتاج الثمري » الذي يعتبر مرادفا للاستمارة والكتابة في الأدب ، وقد استخدمه « دوفكين » لتعميق الموقف الدرامي والحالة النفسية للشخصيات . وذلك بربطها بلقطات من الطبيعة ، لايجاد منشط دائم لاحتساس المتفرج ، ولد أكد « دونكين » في كتابه « فن السينما » : « أن كل لقطتين يجب أن يمنحا المتفرج معنى ثلثا حتى يكون تكوين اللقطات من أجل بناء الموسوع ، وهذا ببساطة هو مفهوم « المونتاج البناء » (٢٣) .

جعره المؤلف لفكر « ايزنشتين » أكثر النظريين تطبيقا ، وأكثر التطبيقين نفورا ، وهو يرى أن اللقطة هي مجموعة من العناصر الشكلية كالصورة ، والخط ، والحركة ، ومن ارتباطها بشئها يخلق المعنى ... لكن الأحياء نزل محايدة حتى ترتبط بشئ آخر يمنحها الدلالة .

ويرى الباحث أن وجهة النظر السابقة تحمل مبالغه شديدة لأنها ترجع الفيلم من الناحية الشكلية إلى قوة الفلسفة ، رغم أن الفيلم محكوم دائما برؤى فردية مثل فلسفة الفنان ، وعمق ثقافته ، وموهبته في إبراز التفاصيل وتناقضاتها ، مما يجعل الفيلم يقل كثيرا عن الأفكار الفلسفية ، وعقرب أكثر من الخصوصية الفردية .

ثم يطرق المؤلف إلى آراء كبار منظري السينما السوفياتية مثل : « بيلابلاش » الذي يؤمن بأن السينما ليست نقلا للواقع ولكنها صياغة جديدة له . « وسيفريد كراكاور » الذي يرفض فون تردد النظرية الشكلية التي تشكل اختلافا حقيقيا بين الواقع الفني والصورة المتحركة التي تظهره بطريقة الخاصة . أما « أندريه بلزان » فهو يؤمن بما ذهب إليه كراكاور حيث السينما هي فن الواقع . لكن ليس من منطلق غوتوغرافي ، وقد حاول أن يوضح ما يعنيه بالواقع ، ويثبت أن السينما

تعتمد على واقع مصرى ومكانى هو الدنيا الحقيقية ، وعالم الطبيعة ،
واتجه الى الصورة الفوتوغرافية ليحلها سيكولوجيا باعتبارها لحظة
متجمدة بن الزمن تحيل أبعادا نفسية كثيرة . فى الفصل الثانى يتجه
المؤلف الى السينما المصرية موضحا لسبب تخطيها وتغلبها ، ورغم
مرور ما يقارب المائة عام على أول عرض مصرى ، فاتها لاتزال فى
بدايات الطريق للدراسة العلمية ، والتقنيات الفنية ، والأفكار والمدارس
والاتجاهات . ورغم أن السينما المالية تتطور بشكل مذهل ، إلا أن
الدراسات العلمية المصاحبة تسير أيضا بنفس الإبطاء .

ولعل سبب هذه البؤة يتلور فى أن السينما المصرية كانت مجرد
انعكاس لما يحدث فى العالم ، من محاولات منية ، ولم تكن ظاهرة أصلية
كما حدث فى الغرب ، لذلك ظل هذا الفن يدور فى أفق ثقافة الأعدى
مردا عن ثقافة الصوت الواضح المتميز . . ، لكن يمكن القول أن الظاهرة
الإيجابية الكبرى حدثت مع ثورة ١٩١٩ التى تعتبر غمرة التنوير الفكرى
فى حياة مصر الحديثة ، والتى خرج من جعبتها مفكرى الطبقة الوسطى
الذين صنعوا ثورة فكرية لاتزال آثارها باقية .

وحيث أن التراث الفكرى يلزمه بالضرورة نراء فنى ، فإن
الوجود الواضح لسلامة موسى ، وطه حسين ، واحد أمين ،
ولطى السيد ، ولورى عوض قد تزلزل مع وجود محمد
بيومى ، كأول مصرى ينفذ خلف الكابرا ، و محمد كريم ، كأول مصرى
ينفذ أمام الكابرا (٢٥) . ويذكر أن غياب النقد بمفهومه العلمى قد
شارك فى تعميق مجرى التخلف ، ماركيتات النقدية السائدة لا تزيد من
خونها يوما من المصحلة الفنية المهتمة بأخبار النجوم . ولا يزال هذا
النوع مستمرا حتى اليوم — كما يرى المؤلف — بل زاد انحصارا بشكل
يدعو الى الاستياء . فالمصحلة الفنية لا تهتم إلا بالشكلية البسيطة
مثل الحدوتة والمكياج والتترات ، وسلوك وأخلاقيات الممثلين ، والتى
هى ليست موضوع السينما ، أيضا نصبت بعض الأنكلام الصحفية من
نفسها حكما للجنة وأكثرت عدااء السلطة الرقابية والأمنية .

فى الفصل الثالث من الكتاب يقوم « عادل منير » بتحليل شديد
النراء ، تميزه لغة علمية دقيقة ، ورؤية نقدية موضوعية ينتقدها واقمنا
السينمائى ، حيث اختار لرسمه للام هى « الأرض » و « باب الحديد »
ليوسف شاهين وجاء ذلك الاختيار وفقا للتناقض الحاد بين الفيلمين ،
فالأول يتناول مشكلة الأرض والفلاحين ، والثانى يتعامل مع مشكلة
فردية لها أعماق نفسية مما يجعل لكل منهما لفته السينمائية الخاصة ثم
قبل « الفترة » للأستاذ (صلاح أبو سيف) لما فيه من التكامل الإجمالى

في مراحلها المختلفة ، وأخيرا فيلم « دعاء الكروان » لهنرى بركات حيث تتفوق قوة النص على اللغة السينمائية . لاشك أن الاختيار المتنوع قد أتاح للمؤلف أن يقدم للمهتمين السينمائيين لبحثا نقدية محكمة عليها تحمل وجهات نظر علمية في كيفية التعامل مع الفيلم بأسلوب موضوعي . وقد نمت التحليلات من منطلق رئيسي وهو « الإيقاع » الذي تحلته مجموعة من العناصر وهي : السيناريو ، الإخراج ، المونتاج ، حيث تتضامن كلها لتصنع ذلك النضى المنفرد ، ويؤكد المؤلف أنه لم يلتزم بنظرية خاصة للتحليل حتى لا يفتقد بحثه الطبع روح الإيقاع ، فلاشك أن الإيقاع فيه من الروح أكثر مما فيه من المعنى ، لأن المعنى قد يظهر من المضمون ، لكن الروح لا تقبدي إلا من خلال أنماج الشكل بمضمونه حيث تتبلور روح غلبة قد تكون غامضة ، وقد تكون واضحة ، لأنها في النهاية محصلة روحية للفنان . وأخيرا ... هناك تلال يفرض نفسه نظرحه على المؤلف ... لماذا انصرف « عادل منير » لها من ذاته ، ولم يطرح تجربته الخاصة في المونتاج ، واتجه الى تجارب الآخرين ، وهو يكتب عن السينما المصرية ؟

قد يكون من المنبذ أن نفتقد عبر هذه الدراسة الى الفيلم السينمائي كتجربة متكاملة من خلال محور .

رابعاً : أفلام الحركة في السينما المصرية

للمؤلف سمر سيف — المخرج السينمائي المعروف — يأتي هذا الملف كدراسة لأفلام الحركة في السينما المصرية ، باعتبارها (ولما لرأي د . محكور ثابت) النموذج الأكثر تركيزاً لنوعية إطار المصالحة الدرامية الذي تتحرك داخله معظم فرائح الفيلم المصري الأخرى ، فهو الإطار المبني ذاتها على التلاعب الإبداعي لكل من المؤلف والمخرج بوسائل التأثير الدرامي .

بأسلوب المزج المثير بين النظريات العلمية المحكمة ، والتجارب الفنية الشيقة ، نتعرف مع المؤلف على الأبعاد الشعورية واللاشعورية للإنفس البشرية من خلال النظريات المختلفة لعلماء النفس ، وكيف أصبحت هذه النظريات هي الركيزة الأساسية لنجاح وسائل الاتصال — كالسينما والتلفزيون — في اختراق أعماق الجماهير ، ويرى « ايريك بارنو » في كتابه « الاتصال بالجماهير » : « أن هذه الوسائل تستند قوتها من مواطن النفس الكامنة لأنها تتلام مع ألوان الكبت العاطفي لدى ملايين الناس » (٢٦) ، وإذا كان « فرويد » قد أوضح دور الاحباطات في تشكيل اللاشعور ، وكيف يتغلب عليه الإنسان « بالتخييل أو التوهم

Imagination « فإن الكاتب يطرح مفهومه لبداية الفنون مؤكداً أن هذا مفهوم هو الشريرة الأولى التي تبعثت منها الدراما والأدب ، فالخيال يزود الملقى بشاعر الانتقام والتكيف والمصلحة والقبول ، حيث نتعرف على أنفسنا في أبطال الأعمال الفنية » (٢٧) .

ويطرح الكاتب تساؤلاً أساسياً .. لماذا تسهوى أفلام الحركة قطاعاً عريضاً من الجمهور ؟ الإجابة على السؤال جاءت من وجهة نظر « بارتو » وغيره من العلماء والنقاد ، ورغم اكتمالها ووضوحها ، ورؤيتها العلمية المتعمقة ، إلا أننا اختكنا وجهة نظر « سير سيف » الخاصة في أكثر من موضع ، لذلك يبدو أنه يبنى وجهات النظر التي سنعرض لها بإيجاز . يرى « بارتو » أن هناك ثلاثة وسواس أساسية لابد أن تسيطر الأعمال الناجحة بطريق أو بآخر ، وهي « وسواس المحرمات *taboo obsession* » و « وسواس القدرة الشاملة *omnipotence* »

obsession و « وسواس الأمان *security obsession* » ، فعلى المستوى الأول كان حالة التوتر القائمة بين دوافع الخفية غير المفروعة ، وضروب الكبت التي تقوم بها من أجل المجتمع تظهر في استجابتنا للصراعات التي يقدمها الدلم السينمائي ، فيعيش المثقفي مع البطل كل تطربه المحرمة يسرق ، ويقتل ، ويغترك ، ويلهو مع نساء مدبرات ، ملداً تاب البطل في مهابة الأمر — كما يحدث في المهابات الأخلاقية — فإن المنفرحين قد أثبت لهم من خلال التعرف ، متعة انتهاك القواعد ، كما استمتعوا في النهاية باستحسان المجتمع . أما إذا استمر البطل سائراً في غيبه ، ونال جزاءه المحتوم موتاً أو سجنًا ، فإن المنفرج أيضاً يعيش حالة التطهر كما أوضحها « أرسطو » في كتابه « فن الشعر » وهكذا نجد أن هذه الأفلام طعم جبينها لعبة الخيال ، وتتيح متعة التبرد على المجتمع ، ومتعة أخفاء التبرد في الوقت ذاته .

لما حاجس « القدرة الشاملة » فهو يسر تلك الشخصية الساحقة لأفلام الكاراتيه حين يتمكن مني الحى الفحشى النقم من الانتقام ممن الحقوا به الضرر ، فينال أعجاب جيرانه ومعارفه فهم هنا وجدوا بطلاً من بيئة تشبه بينهم ، قد تمكن من تحقيق أهدافه فيبتطلون أنفسهم فيه . ونأني لأخر الهواجس التي يلعب بها الفن على أوتار أحلام الإنسانية .. « الأمان » ، ويكن توضيحه بحكاية « سنغريلا » الفتاة الصغيرة التي تحاصرها التهديدات ، كراهية زوجة الأب والشقيقات ، ويبدأ الخيال في منحها قوة خفية ألهم هذه المعوقات فتحقق آمالها ، وهكذا يتعرف جمهور أفلام الحركة على نفسه في شخصيات الأبطال ، ويعيشون وهم الشعور

بالأمن والنفوق والسيطرة على العوامل المعومة لأهدافهم . تسلل آخر
طرحه البحث وهو .. لماذا يقبل الناس في كافة بقاع الدنيا على أفلام
العنف ؟ يرى المؤلف أن العنف مركب أسس في بنية الإنسان ، فهي غريزي
كالحب والجنس تهما ، ويبنى المخرج العالي « ستانلي كوبريك » هذا
المنظور عنفا يؤكد أن الإنسان هو أنسى قتل وطأت قدماء الأرض . وهو
يدلل على صحة رؤيته بأراء « غرويد » عن قرحة الموت ، و « ملاني
كلاين » و « أدلر » و « يونج » وأخيرا دراسات العلم النفسى « دولارد »
الذى يؤكد أن الاحباط يدفع الإنسان بالضرورة الى العدوان ، ولما كان
العدوان أمرا غير مرغوب فيه اجتماعيا ، فإنه يتخذ أحيانا صورة
الضالات السادية والأحلام العنيفة والاهتمام بالفيلم العنف والرعب ،
ولما زاد الانبعاث على هذه الأفلام ، كلما دل ذلك على زيادة الاحباط لدى
الناس . وهذه النظرية تقدم أكثر التفسيرات شيوعا لأسباب التأثير
القوى لأفلام العنف على جمهور المشاهدين .

يصل المؤلف الى استنتاج يرى فيه أن أفلام الحركة ، ورغم سطوحها
الذى يبدو لنا مكررا ومعلما من خلال لبتونجرافية البناء والشخصيات
والأماكن والممثلين ، إلا أنه تحت ذلك السطح وجد العديد من الدروب
التي يلمس فيها المخرج حساسيته الخاصة ، ويعبر عن شخصيته
المنفردة من خلال تناوله لعناصر الشكل السينمائي بأسلوب يجعل لبله
بارزا وسط العديد من الأعمال المتشابهة ، أو التي تنهى لنفس النوع .
ونحن ننتق مع رؤية المخرج « سمير سيف » لأن هناك دائما مساحة
للإبداع . ولأنك أن هذا الجدل العلمى بكل ما يحمله من تناقض في
الإنجازات وخطابات في الرؤى والمذاهب قد منح القارئ ، نوعا من
الاشباع العلمى الدقيق والطرح الذى أراعى .

عندما ننقل مع الملف الى واقعنا السينمائى الملموس بطالعنا تحليل
نقدى شديد القراء لأهم أعمال كبار مخرجينا ، ورغم أن المؤلف قد حدد
الفترة الزمنية للبحث ما بين عام ١٩٥٢ - ١٩٧٥ باعتبارها لفترة ذات
ملاح واضحة ، إلا أنه لم يغفل تلك السنوات الطويلة منذ بداية السينما
الصامتة ، وحتى عام ١٩٥١ تقسما الى أربع مراحل وفقا لخصائصها
التاريخية والفنية . وبالطبع كانت المرحلة الأولى هي (السينما الصامتة
١٩٢٧ - ١٩٣٠) ، والتي شهدت ظهور أول فيلم حركة مصرى (قبلة
في الصحراء) حاول فيه الأخوان لاما تقديم مغامرات شرقية ، على غرار
أفلام الغرب الأمريكية ، وظلت أفلام الحركة في مصر تدور حول النموذج

الغربي للواقع المصري من خلال الشخصيات وعلاقاتها ، وتكون المواضع
الدرامية وحلق الأجواء المحلية .

وهكذا فصل الى فترة ازدهار فيلم الحركة المصري ١٩٥٢ -
١٩٦٢ ، والتي عالجها الكاتب بأسلوب محكم علميا وشيق سيا ، وضمنها
العديد من الوثائق والمعلومات والتحليلات النقدية السبئية التي نفقدها
بالفعل - على المستوى النقدي - حيث أبرز كثيرا من التماسيل
التكيفية للثقافة التي صنعت جماليات بعض المشاهد في الأفلام موضوع
الدراسة ، وقد وضع المؤلف فرضية مؤداها ان افلام الحركة المصرية
تدور حول النموذج الأمريكي . وبالطبع حاول اثبات فرضيته بدلائل من
كل نموذج قام بتحليله ، وانتهى الى ان الأفلام الجيدة لم تنجح في شرك
الاستسهال ومحاكاة الاصل الأمريكي دون فهم ، وانه اعلمت على خلق
شخصيات مصرية وأجواء محلية صلبة ، ومواقف تنبع من صراعات
لصيقة بالاجتمع المصري .

وهذا التطويع للنموذج الأمريكي يعد - من وجهة نظر المؤلف -
امسح تناول لفيلم الحركة في مصر ، وقد فسر ذلك بأنه اذا اعتبرنا
النموذج الأمريكي هو الهيكل العظمى لاتساع ما ، فان ما يكسوه من
جسد هو ما يحدد جنسه ان كان عربيا او هنديا او انجلو ساكسونيا ،
فالمسألة المحلية بكل مكوناتها هي الجسد الذي يعطى للفيلم خصوصيته
الوطنية (٢٨) ورغم اتفاننا مع المؤلف في فرضيته الا أننا نخلف معه في
تفسيرها بالهيكل العظمى ، والجسد نظرا لبساطته التي تصل الى حد
التسطيح ، ولي املنا الأمور .

نعود الى فترة الازدهار التي شهدت امبالا جيدة تدور في إطار
افلام الحركة ذات الفعلاق الاجتماعي وكان فرسلفها هم « صلاح
أبو سيف » ، « عاطف سالم » ، « كمال الشيخ » لو هيثكوك مصر -
كما يسميه النقاد - فهو حليل لواء الفيلم البوليسى الأسود في السينما
المصرية . ايضا كان هناك « عز الدين ذو الفقار » الذي تنهى معظم
افلامه الى الميلودراما العاطفية بالكثير من اللامسات الانتسابية
مثل (موعد مع الحياة) ، (لنى راحة) ، (بين الاطلال ١٩٥٩) ،
و (نهر الحب ١٩٦٠) ، أما افلامه البوليسية (قطار الليل ١٩٥٢) ،
(رقصة الوداع ١٩٥٤) ، و (الرجل الثاني ١٩٥٩) فهي تعبر من
علامات البارزة لسينما الحركة ، ولانشك ان بلوغ فيلم الحركة المصري
لقبة ازدهاره كان بسبب فترة الزهو القومى التي اتت بثمارها الناضجة

في كافة المجالات الفنية ، وكذلك كان لتناول كبار مبدعينا في مجال الكتابة والإخراج أثره الواضح على القيمة الجمالية والفكرية لنتاج هذه الفترة .

فأتى مرحلة التراجع والانحسار لهذه النوعية من الأفلام .. لأسباب متعددة ومتشابكة تدور على المستوى السياسي والاقتصادي والإيديولوجي .
إن تراجع كينى ولينى كنيا ، فالانتجاه الفكرى العام كان يهتم بقضايا المجتمع وهموم المواطن بالأضفة إلى الاهتمام بمصر الفنية ، وبالطبع لم تكن أفلام الحركة تقع في دائرة اهتمامات القارئ على القطاع العام — باعتبارها من أبعد الموعيات عن الصيغة الاجتماعية المطلوبة — أمام أفلام الحركة القليلة التي أنتجها القطاع العام — كما يقول المؤلف — مثل : « شياطين الليل » و « جريبة في الحى الهادى » فقد تميزت بنبذة سياسية وطنية واضحة تبرر قيام الدولة بنتاجها . أيضا كان هناك تيار نقدى في الصحافة الفنية والسينمائية يحتمل أساسا بالقيم الاجتماعية والفكرية للفيلم ، ويكرس (الواقعية الاشتراكية) هذا جماليا لتقييم الأفلام بقدر اقترابها أو ابتعادها عنه . لذلك يرى المؤلف أن هذه المراحل قد أدت إلى انحسار الاهتمام بأفلام الحركة سواء من جانب الأسماء الكبيرة من المخرجين الرواد أو المخرجين الجدد وتراجعت هذه النوعية إلى دائرة اهتمام أسماء معينة تنتمي في غالبيتها إلى الصف الثاني والثالث ، ولديها القدرة على العمل في مجال الإنتاج السريع قليل التكاليف ، وفي نطاق القطاع الخاص على وجه التحديد ، وكان معظم انتاجه هو الكوميديات الهزلية وأفلام الحركة التي تعانى من الصف الفنى على مستوى الكتابة والإخراج مما حال دون نجاحها جماهيريا وفنيا .

في نهاية الكتاب يرى المؤلف أن وجود تيار نقدى مستنير لا يحمل نقديسا لنوعية محددة من الأفلام ، واحتقارا لنوعيات أخرى ، بل يقيم الفيلم في إطار نوعيته ، لوجود مثل هذا التيار سيسهم دون شك في تهيئة المناخ لظهور أفلام حركة تتناولها مواهب جادة ، ذلك أن التيار النقدي العالِم في دوائر الصحافة السينمائية في فترة تراجع فيلم الحركة ، والذي ملأنا نحد أصداء له في النقد السينمائي الحالي ، قد ساعد على خلق جو من الحصار الفكرى دفع بالعديد من كبار مخرجينا وكتابنا إلى الانصراف عن أفلام الحركة إلى الأفلام الأخرى الهامة (٢٩) .

أفلام الحركة .. والشكالية التقنين المسبق

يطرح د. منصور ثابت وجهة نظره في أفلام الحركة — كما ورد في تقديمه لدراسة « سمر سيف » — باعتبارها النموذج الأكثر تركيزا لنوع إطار المعالجة الدرامية الذي يتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى

الكلاسيكية الأخرى . حيث هو الإطار المبني دائما على التلاعب الإبداعي لكل من المؤلف والمخرج السينمائي ، بوصف التاكسير الدرامي مثل : (التشويق ، المفارقة والمفاجأة) والتي تدخل جميعها في نطاق اللعبة في الفن .

لما هذه الرؤية نتوقف لبحث منظوره الخاص في ربط الفن باللعب .
وفقا لما ورد في كتاب د. مذكور ثابت « النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » (٣٠) يتطور موقفه في المقولة التي تؤكد أنه (في كل الفن لعب ، لكن ليس كل الفن لعبا) مع التأكيد على أن رؤيته للعب تنطلق من المفهوم الذي يعطى قيمة الفن وليس العكس .

وفي إطار بحث هذه المقولة يرى أن هناك العديد من المثائق التجريبية التي تؤكد الرابطة الوثيقة بين نسقي الفن واللعب ، مشيراً إلى أن إيراد لعبة (البك مان) قد تفوق على إيراد الفيلم السينمائي (حرب الكواكب) ، وهو الحاصل على أكبر إيراد من شبك الذاكرة في تاريخ صناعة السينما ، علما بأن الشركة المنتجة للفيلم هي نفسها التي قامت بتسويق اللعبة الإلكترونية الشهيرة .

لذلك يصبح من المستحيل أن تتوافق النتائج الاقتصادية بين منتجين ينتمى كل منهما إلى أحد النسقين : اللعب ، والفن / الفيلم . . دون أن يحمل هذا التوافق ، دلالة هامة تربط بينهما ، بل أن هناك حاجة اجتماعية لبيئاتها سوياً .

على ذلك يصبح من الضروري وجود دراسة منهجية عن أسلام الحركة تطرح المادة اللازمة للبحث من خلالها في القضية المتعلقة باللعب السينمائية المتقنة سلفاً ، بما يجعلها في نظر البعض تندرج تحت شريحة الأعلام الاستهلاكية المستفومة ضمن مبدأ « الإنتاج بالجيلة » إذ يسهل مقارنة ما هو مخزن في الفن لإنتاجه بالجيلة ، وبين نسق آخر هو « ممارسة اللعب » و « الممارسة الإبداعية للفن » ، وهي العلاقة المحققة على عدة مستويات مشتركة على رأسها « التقنين المسبق » .

ويؤكد د. مذكور « أننا نبنى مقولة الربط بين الفن واللعب ، حتى في أقصى الحالات التجريبية للتجديد السينمائي ، وإلى الدرجة التي نرى بها إبداع التجديد نفسه ضمن قانون مؤداه إبداع التقنين الجديد ، أي أنه النواحد الدائم لعنصر التقنين المشترك بين نسقي الفن واللعب في جميع الأحوال » (٣١) .

لا شك ان وجهة النظر السابقة التي تؤكد على الربط بين الفن واللعبة تشير نوعاً من الانتماء والمهام الخلطية ، وقد أدرك د. مذكور ثابت قابلية هذه الرؤى للجدل ، لذلك تضمن كتابه ، وتقديره لأعلام الحركة ، العديد من وجهات النظر المعارضة ، والتي يفكر منها تعقيب د. د. زكريا إبراهيم « يصعد عرضة لفلسفة الفن عند سلامة موسى .. حيث يقول : « كيف يجوز لفلسفة جمالية ، تمتزج برسالة الفنان ، وتدمج الى ربط الفن بالمجتمع ، وتكرر أنه لابد في كل فن من الالتزام ، ثم تنادي في الوقت نفسه بان الفن مجرد لعب لو تنفيس (٢٢) »

وإذا كانت الطبيعة السيكولوجية للعملية الإبداعية هي القدرة على تكوين ترابطات ، واكتشاف علاقات جديدة ، مما يثير نوعاً من التعارض بين جمود التقنين ، وطبيعة الإبداع ، لذلك يشير د. مذكور ثابت : « أن التقنين من الناحية النظرية هو موضوع للإبداع بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعي نحو تقنين جديد ، أي إبداع ترابطات واكتشاف علاقات دون التقيد بالقائم ، ودون الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية و تدمير عالم الخبرة والرؤية والإدراك » (٢٣) .

ولما كان النوجه السابق في الربط الجدلي بين الفن واللعبة ، سيكون وسيلة لتحديد رؤيتهمجية لفهم الفن / الفيلم . فلا شك أنه سيكون من المتاح التفرقة بين الأعلام المقبولة وفقاً لاعتون اللعبة الجاهزة سلفاً ، وبين الأعلام التي تبتدع لنفسها قانون إبداعها الخاص لتصنع دوراً طليعياً في اللعبة — الفن .

« ولا شك ان فيلم الحركة مثله مثل أي الأنواع السينمائية الأخرى ، قابل للتصنيف كفن ، وتصنيف تقييمه ضمن هذه المجموعة المقبولة ، أو تلك الرائدة في إبداع تقنياتها الخاصة ، لكن نتأكد المشكلة في أن أعلام الحركة هي أكثر الأنواع استعداداً للانجاز وفقاً للقوانين المقبولة ، مما جعل السواد الأعظم من أعمالها يتدرج تحت خط الانتاج بالجملة ، دون أن يفتي ذلك وجود الأعمال الأخرى المتميزة عنها » (٢٤) .

بناءً على ذلك تصبح الدراسة المنهجية لأعلام الحركة هي محاولة لتجاوز أسلوب المصادر الانطباعية إزاء الأعمال السينمائية ، محطاً عن منظور علمي يشرى الواقع الفني .

على المحور الأخير من الدراسة ، مطرح الاشكالية التالية :

خامساً : أيديولوجيا الفكر العقائدي ، وصورة الأديان في السينما .

عبر محاولة استكشاف خصوصية السينما الإبداعية من زاوية المعالجة الفنية لصورة الأديان ، أصدر المركز ملفاً بعنوان [صورة الأديان في السينما المصرية] للمؤلف محمود قاسم .

نصل السطور الأولى من مقدمة دكتور مذكور. ثبت للكتاب تأكيداً مبدئياً على أن الفرضية المطروحة حول صورة الأديان في السينما ليست أكثر من مجرد منظر نموذج لما يدعو إليه المركز من ضرورة طرح وإبداع الفرضيات في قضية البحث السينما معها لاستكشاف تجربتها التاريخية .

ونعنا لسباق البحث جاء مفهوم صورة الأديان متبلورا في الظواهر والأنماط والأعراف والطرق التي تظهر بها التفاصيل المتعلقة بالدين الإسلامي أو المسيحي ، عندما ترد هذه التفاصيل ضمن السرد الروائي سواء عبر الصورة أو الصوت ، أو كنتاج لما تشير إليه العلاقات الدرامية « فالمستهدف هنا هو رصد الصورة التي تظهر بها الأديان في المعالجات الفنية للأفلام بأن نجعلها تتبنى المنهجيات الوصفية دون أن نملك الحق في أن نفرض إلى معنى التقييم أو التحليل الفني الذي يستلزم المتخصص فيه . لذلك فلن ما نتوقف عنده الملفات في هذا المجال هو حصر وتقديم المادة البحثية ذاتها والتي يمكن أن يعمل عليها المتخصصون (٣٥) » .

رغم اتفاق وجهة نظر الباحثة مع الرؤية التي طرحها د. مذكور ثبتت في ضرورة حصر وتقديم المادة البحثية إلا أنني اختلف معه في الزاوية القوي بهذا المنهج الوصفي الذي دار في إطاره هذا الكتاب . فالسينما كما سبق القول تتعامل مع الظواهر والأنماط والأعراف المتصلة بالرؤية الدينية وكثير من هذه الظواهر يتباعد عن جوهر العقيدة وعن صحيح الدين مثل : الزار ، الدجل والشموذة ، وقد تم حصر هذه الأمور دينياً ونعنا لأراء المختصين ، ومع ذلك فهي لا تزال تشكل جزءاً من الذهنية العربية ونعنا لآليات الفهر والتخلف التي تعكسها . لذلك يحتم على مثل هذه الأبحاث أن تتغلب من التزامها القوي بالمنهج الوصفية التي تتوقف عند حدود الرصد ، وتحاول اختراق هذه الظواهر والتعامل معها علمياً فقد تستطيع النتائج أن تصب في تغيير القلم وتحولته إلى ما يجب أن يكون باستخدام لغة فنية جديدة في سياق الأفلام . وإذا كانت هذه هي وجهة نظر الباحثة في المنهج المحدد للملف فهي بلاشك قابلة للثبات ومعرضة للنفي كما يؤكد د. مذكور ثابت في أن « ما طرح بالكتاب هو مجرد فرضية نسوقها على طريقة ما تقدم به الخطط الأولية للأبحاث ، ومن ثم فهي قابلة للثبات مطلقاً هي مرحلة للتقويض عند أعمال أدوات البحث عليها ، وربما تكون مقدمات حليلة لسطور خلاصية ، لكن مثلما أن الاجتهاد والتأمل واجبان فإن طرحها أكثر وجوبية ... مهما كانت المردودات المتوقعة (٣٦) » .

في إطار الالتزام الشديد بالمتهج الوصفي جاءت دراسة محمود قاسم لرصد مظاهر التدين كما رأيناها على الشاشة ، في القسم الأول من الكتب تعرضاً على الفروق الرئيسية بين الفيلم الديني والفيلم التاريخي حيث تدور النوعية الأولى حول شخصيات إسلامية كـ (خالد ابن الوليد ، الشفاء ، بلال) ، أو لحدث مرتبط بالبعثة المحمدية (ظهور الإسلام) ، (هجر الإسلام) ، (هجرة الرسول) ، (عظماء الإسلام) ، ويرى المؤلف « أن الرقابة الدينية التي تمنع ظهور الشخصيات الإسلامية قد لعبت دوراً إيجابياً في زيادة حدة الخيال ، وعدم الالتزام بالواقع التاريخي كما اتضح في اختلاف المنظور لشخصية رابعة العدوية في فيلمين تم إنتاجهما في عشرين مئتين (٣٧) » ، وإذا كان للسبب المصرية تجربة راسخة في إطار التعامل مع الإيمان الديني المتيقن للجماهير فإن أسلوب تعاملها قد تبلور في قوالب نمطية على الدور الذي يلعبه القدر في المنحى المبلور من الذي طبع اتجاهها بأكمله عبر تاريخ السينما المصرية ، بهذا الاتجاه — كما يرى د. مذكور ثابت — يجد صدى السريع في مدى الإيمان القائم دوماً في نفوس جماهير الفيلم . إذ يكفي التأثير عليه بإبراز دور القدر في مجرى الأحداث حتى لو تعلق الأمر بقصة حب ، أو زواج ، أو بطالة ، أو جاسوسية (٢٨) . ومن خلال فصول الكتاب يرصد المؤلف عدداً من المشاهد التي وردت ضمن سياق الإسلام التي تضمنت تعرضاً للشعائر كالصوم ، وشهر رمضان ، والأعياد ، والمساجد ، والأضرحة ، وظاهرة الحجاب ، والتطبير الديني ، والأرهاب والشخصيات المتدبنة بسماحة واعتدال . ورغم تشويق الموضوع وقبته في رصد وحصر هذه المادة ، إلا أن الالتزام بالمتهج الوصفي قد أفتقدنا حرارة الجدل والتكثف حيث جاء الملف دون أن نتعرف على منظور رؤية المؤلف فيها يرصد .

لا شك أن الجدل النثر بين النقد والإبداع سوف يؤدي إلى تغيير جذري يحرك سكون واستاتيكية الواقع الثقافي العربي . ١

وإذا كانت هذه الدراسة تطرح إشكالية الانكسار النقدي ، والاتصال الفني والتقني من خلال التساؤل الأساسي « إلى أين يذهب الفنان كي يعرف ، ويكتشف ، ويسترجع التقنيات الإبداعية الأصلية ، في ظل ذلك الغياب شبه الكلي للدراسات المنهجية التي تضع التجربة التاريخية العريضة للسينما المصرية في سياق واضح » .

لذلك يحتم التوقف أمام النتائج لمعها لتودنا إلى مواجهة الأزمة وتخطيها وفقا للمحاور المقترحة للدراسة كمشكلة البحث وتقييم تجربة ملفات السينما ، حيث يوضح أننا أمام مشروع طموح ، يمتد من الماضي ، ويندفع إلى حاضر يحمل سماته ، وصولا إلى مستقبل متجدد .

غلا شك أن الواقع الزمني ، والفني أصبح يفرض وضع التجربة التاريخية للسينما المصرية في سياق علمي واضح عبر مناهج البحث المختلفة .

وأمام الحاجة الملحة لبحث وتقييم نداج قرن كامل من الفن السينمائي تبلور ذلك المشروع الضخم - ملفات السينما - الذي يهدف إلى إعادة التاريخ للتجربة السينمائية المصرية ، واستكمال ملفاتها الإحصائية والتحليلية وفقا للمناهج العلمية .

أصدر المركز القومي للسينما حتى الآن ثمانية ملفات ، (كتبت هذه الدراسة قبل أن يتم إصدار ١٥ ملفا في الفترة من ١٩٩٦ حتى ١٩٩٩) وتشير البلمحة إلى أنها تناولت سبعة ملفات عبر المحاور المقترحة للدراسة ، وبذلك يبقى ملف « الرماطون » للمؤلف « عبد الغني داود » والذي جاء كمليل تاريخي للمخرجين السينمائيين الراحلين (١٨٩٦ - ١٩٩٢) الذين صنفوا تاريخ السينما من خلال الفيلم الروائي . ويذكر أن هذا الملف جدير بالدراسة والتقييم النقدي لكونه يجمع بين الشق الموسوعي والشق النقدي الذي يطرحه المؤلف .

لما نقدم فكتور مذكور ثابت للكاتب فقد جاء كدعوة طليمة للاكتشاف .. اكتشاف تاريخ سينمائي عريق ، منعم بالوقائع التي أملت عبر قرن كامل من الزمان .

تقوم الدعوة على محورين :

الأول هو دعوة لاعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رمده خلال التاريخت السابقة والحالية ، بالإضافة الى اعادة التقييم النقدي للعديد من الحالات السينمائية التي جاء زمن نقض القبل عنها .

وتشير المقدمة ، كمثال على أهمية التاريخ السينمائي المعاصر في الكشف عن جماليات السينما ، الى تجربة المخرج الروسي « الكسندر ميدينكين » الذي ظلت تجاربه رائدة مقبورة لأسباب سياسية ، وكثفتها نحو سنوات طويلة الباحث الانجليزي (مارتن وولش) (٢٩) . لذلك اربطت جماليات السينما عبر التجربة الروسية الأولى بأسماء المفاهير مثل : « كوليتوف » ، « ايزنشتين » ، « بودونكين » و « ليرتوف » ، وتشير المقدمة أيضا الى العلاقة التي تمتد من « ايزنشتين » السينمائي الى « بريخت » المسرحي ، الى « حودار » السينمائي ، حول جمالية كسر الايهام (٤٠) .

— أما الدعوة الثانية فقد كانت موجهة الى استكمال الإصدارات حول بقية التخصصات في السينما المصرية ، وقد شهد الواقع الفعلي ، تحديفاً عليها لهذه الدعوة بإصدار ملف (تاريخ التصوير السينمائي) للفنان « محمد شمس ».

وأخيرا ... فان المؤشرات الطيبة تنبئ نحو التأكيد على أن مشروع ملفات السينما سينجر الشرارة الأولى التي تحول ذلك الضباب الطويل للمنهج والرؤية الى حضور مشبع وعمل .

د. وفاء كمالو

١٩٩٧

الهوامش

- (١) د. عبد الله العروبي ، د. مظهر القنوق ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ .
- (٢) د. علي خليل ، د. اللاد السيماني في الصحافة ، د. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
- (٣) د. مكيور ثابت ، مجلة د. ملك صحافة السينما في مصر ، د. القاهرة : المركز القومي للسينما ، ١٩٩٦ .
- (٤) المرجع نفسه .
- (٥) المرجع نفسه .
- (٦) د. نجى فوزي ، د. لترات السينما في مصر ، د. القاهرة : المركز القومي للسينما ، ١٩٩٦ .
- (٧) د. صلاح فضل ، د. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، د. القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ .
- (٨) د. كارا جانرك ، الفن السينمائي وصراع الأفكار ، د. دار دمشق للطباعة ، ١٩٨٦ .
- (٩) Katz, Aphaum, the International Film Encyclopedia London Macmillan, 1984.
- (١٠) طاهر فوزي ، مرجع سابق .
- (١١) فريدة عيسى ، د. لترات الفنان السينمائيين ، د. المركز القومي للسينما ، القاهرة .
- (١٢) د. مكيور ثابت ، مجلة د. تاريخ التصوير السينمائي في مصر ، د. المركز القومي للسينما ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- (١٣) مجلة المرجع السابق .
- (١٤) التيلوجرافيا المحقة بملك تاريخ التصوير السينمائي ، مرجع سابق .
- (١٥) سمير شمس ، د. تاريخ التصوير السينمائي ، د. مرجع سابق .
- (١٦) المرجع نفسه .
- (١٨) المرجع نفسه .
- (١٩) المرجع نفسه .
- (٢٠) سمير فهد ، د. الواقعية الجديدة في السينما المصرية ، د. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٢١) عادل منير ، « إنتاج وموساج الفيلم » ، المركز القومي للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

(٢٢) مقدمة المرجع السابق .

(٢٣) عادل منير ، مرجع سابق .

(٢٤) ينفوسكين ايزغولد ، « الفن السينمائي » ، ترجمة صلاح التتلي ، دار الفكر ، دون تاريخ .

(٢٥) عادل منير ، « إنتاج وموساج الفيلم » ، مرجع سابق .

(٢٦) ليريك بارنو ، « الاتصال بالجمهور » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٩٢ .

(٢٧) سمير صوف ، « الفلم الحركة في السينما المصرية » ، المركز القومي للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

(٢٨) المرجع نفسه .

(٢٩) المرجع نفسه .

(٣٠) « مفكر ثابت » ، مقدمة ملف « صورة الاكيان في السينما المصرية » ، المركز القومي للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(٣١) المرجع نفسه .

(٣٢) محمود قاسم ، « صورة الاكيان في السينما المصرية » ، مرجع سابق .

(٣٣) « مفكر ثابت » ، النظرية والابداع في سيناريو واخراج الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(٣٤) « مفكر ثابت » ، مقدمة كتاب الفلم الحركة في السينما المصرية ، مرجع سابق .

(٣٥) المرجع نفسه .

(٣٦) المرجع نفسه .

(٣٧) المرجع نفسه .

(٣٨) « مفكر ثابت » ، مقدمة كتاب « صورة الاكيان في السينما المصرية » ، المركز القومي للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(٣٩) المرجع نفسه .

(٤٠) محمود قاسم ، « صورة الاكيان في السينما المصرية » ، مرجع سابق .

الملف رقم (١)

**صحافة السينما في مصر
النصف الأول من القرن العشرين
(٤٨٨ صفحة)**

تأليف: مجموعة من الباحثين،

هشام لاشين	فريدة مرعى
وليد الخشاب	زكريا عبد الحميد
أحمد حسونه	سهايم عبد السلام
هي التامسلى	محمود قاسم
	فضل الاسود

تقديم : أ. د. منكر لبيب

المحرر والمنسق العام :

فريدة مرعى

عن كتابين :

صحافة السينما

ونشرات السينما ... في مصر

مقدمة بقلم : ا. د. دكتور ثابت

اننا اذ نبدأ خطوة النشر الاولى من مشروع « ملفات السينما » ،
انما منطلق من قناعة ثلثة بأن البحث والكشف هما لرقى وسائل لاحتماء
بالتراث ، لذا فان علم الاحتفال بمئوية السينما في مصر يعنى بالنسبة
لنا - اساساً - اجراء البحوث واضاءة ما قد تتضمنه من كشف لمعلومات
او استقرارات جديدة .

و ان هذا الصدد لا يصبح المعنى بالبحث هو نقط شائكة السينما
واثرية افلامها السيلويدي التي تحمل اليها السبل المتدفق من الصور
المنشكلة بحركة الظل والنور على سطحها ، وانما ينصب البحث كذلك
على ظواهر ومجالات التأثير في هذه الشائكة وفي ابداع وتصنيع اضوائها
المتحركة . - الامر الذي يتجه بنا في هذه الخطوة الابتدائية الى واحدة من
أهم هذه المجالات ، ألا وهي صحافة السينما في مصر ، ومعها وينسب
الاهمية ايضا ذلك انبحث المنصب - لأول مرة - على نشريات السينما
في مصر ، حيث تتبدى واضحة لنا أهمية هاتين الدراستين ، طالما انهما
تحتويان حركة النقد السينمائي ومناهجها وملازماتها ، ضمن مكونات
وحرافية كل من هذه المحللة وتلك النشرات ، فلك ان رصد تاريخها
والبحث في تطورها ، هو رصد وتقييم لحركة ودرجة للتأثير النقدي في مسار
الفيلم المصري ، وفي ترسنة صناعته السينمائية والاقبال الجماهيري
عليها ومدى تذوقه لها ، طالما اننا نسلم بالدور « التنويري » ، الملقى على
ماتى الحركة النقدية ، سواء كان هذا الدور موجها الى دفع حركة
صانعي الفيلم أنفسهم ، من سينمائيين وفنانيين ، او هو موجه الى تثقيف
الجمهور المعريض للسينما والارتقاء بتذوقه الجمالي ، باعتباره حجر
الزاوية الاساسي الذي ترتكن اليه أية انطلاقة جديدة ، بل وبدون انطلاقة

هو — أى الجمهور — ترتطم أية محاولات تجديدية بجدران الاحباط ثم الارتداد خلفا مرة اخرى .

ذلكم اذن هو الدور الحقيقى للحركة النقدية التى تتعامل الالتصا للبحث ، وان كان دورها ذلك لا يترك ناحية الاثر الحقيقى بدون حركة سينمائية فعلية تواكبها فى تجدها ، تنهل منها وتغذيها ، أى تسترشد منها بالنظرية ، ويندها من ثم بدفعة للإبداع ، بينما هى بالتالى — أى الحركة النقدية — تسترشد من ابداعاتها للخلقة ، لتبتكر النظريات للواقعية ، والتى تعود تند بها كلا من المبدعين السينمائيين وجمهورهم .

ومع تلكهنا على دور الحركة النقدية ، نرى لزاما علينا أن نلفت الانتباه مرة البها ، فالنقد الذى تعود أن يجلس سواء أيلم ميكروسكوبه العلى أو من خلال اجتهاداته التأملية فى الأفلام . ويقيم وينظر لهذه الأعمال السينمائية ، لا بد أن له حق علينا — وسهل أن كان واجبا علينا لو هو حق له — لى فنظر اليه هو نفسه بمقاييس التقييم ، حتى لا تظل علاقته النظرية بالآخرين هى مجرد الاختلاف لو الاتعلق حول قضايا أو رؤى نظرية للأعمال السينمائية ، وإنما لا بد من الخوض فى تقييم بمنهج ووجوده النظرى ذاته ، على ما له من تميز متفرد ، لو قدرة ذاتية خاصة ، أو حتى على ماله من اندماج فى مجوع الحركة بما لا يميزه عن غيره ، ودون اعتبار فى هذه الحقة لما اذا كتبت موضوعاته المكتوبة هى السينما المصرية أو العربية أو العالمية ، طالما أن التقييم النقدى فى عمومته هو طريق لا شك الى تجديد الفيلم المصرى ، جمهورا وسينمائيين .

لكن ولتحقيق غرض التقييم هذا ، لا بد أن تبعد الدراسة الى الاطر الاقل الذى تنشر خلاله الحركة النقدية أنجلوها النظرى ، ونعنى به مجال النشر بشتى شرائحه ، سواء كان المجالات أو الجرائد أو النشرات أو الدوريات ... الخ ، ومن ناحية أخرى ، ولأن تاريخ هذا النشر يرتاق مع تاريخ السينما ذاتها ، بحيث أنها يجادلا التأثيرات طوال هذا التاريخ ، لذا يصبح لزاما على هذا التقديم أن يمرض أولا تعريفا موجزا بنشأة هذه السينما ، حتى يمكن النظر الى صلاتها الواكدة لها ، نظرة مقبولة وقاهرة على استيعاب خلفيتها وطبيعة أنوارها .

وهنا ودون الخوض فى الخلافات المتوجهة لأبحاث التاريخ السينماتى ، يمكننا أن نستخلص — وفق ما أوردناه فى بحث سابق — أن النشأة السينمائية فى مصر قد عرفت عبر ثلاثة محاور متتابعة :

١ - هرفت مصر السينما منذ اللحظات الأولى لاختراعها في أوروبا،
وذلك عندما جاء مصورو لومير ، ومن بينهم بروميو حيث عملوا أفلاما في
مصر (عد كل منها دقيقة) وقاموا بعرضها في شهر نوفمبر من عام ١٨٩٦ م
كما كان بمصر في عام ١٩٠٨ م حوالي عشرة دور عرض (خمس منها في
القاهرة وثلاث في الاسكندرية) ووصل عددها الى ثمانين عام ١٩١٧ م ،
وكان بعضها ملك لبلقيه او جيون . بل ولم تتوقف أعمال تصوير الأفلام
الأجنبية في مصر ، ولكنها كانت دائما أجنبية سواء بمبنيها او مملكتها
وام تكن أرض مصر بالنسبة لها الا موقعا للتصوير ، ولكن هذا كان
يوافكه مد الاقبال المصري على المشاهدة السينمائية للأفلام الأجنبية التي
تزداد دور عرضها سنة بعد الأخرى .

٢ - بدلت مصر تجميع الأفلام عبر محاولات أولى في سنة ١٩١٠ م
بداية العشرينات ، اذ حتى بالمجاور عن المحاولات التي قام بها
سينمائيون أجانب لحساب انتاج مصري مثلما استقدم عبد الرحمن صالحية
بالاسكندرية عام ١٩١٢ مصورين أجانب لتصويره ضمن مشاهد في مصر
لتعرض لمصر ، مثلما شيد المصور الإيطالي الأصل المقيم بالاسكندرية
لو مبيرو دروس ستوديو سينمائي عام ١٩١٧ قدم من خلاله أفلاما مثل
(شرف القوى) و (الزهور القلطة) و (نحو الهاوية) الا ان المحاولات
المصرية الحقيقية لم تكن الاثبات الى تاريخ ليدنها وهو عام ١٩١٨ من
خلال فيلم « السيدة لورينا » الكوميدي الذي لعب بطولته فوزي
الجزايرلي ، وكذلك فيلم « الباشاكتب » الذي أخرجه محمد بيومي ،
بل ان هناك نجارب ملائت خفية مثل ما يشير اليه منير ابراهيم ، اذ
يقبض عن مجلة الاثنين التي كتبت تصدر في مصر من احد اعدادها
الصادرة عام ١٩٤١ م قولها ان بعض موظفي الحكومة في الاسكندرية
اسسوا شركة لانتاج الأفلام المصرية تحت رعاية الأمير عمر طوسون
وقامت هذه الشركة بانتاج فيلم يحمل اسم « ذو القناع » الذي عرض
بالاسكندرية عام ١٩١٧ لمدة اسبوع فقط ثم اختفى واختفت الشركة لعدم
استطاعتها منافسة الأفلام الأجنبية ، فبعقب منير ابراهيم بأنه اذا صح
ما جاء في المجلة المذكورة فيكون أول فيلم مصري أنتج بأموال مصرية هو
فيلم « ذو القناع » والذي عرض في عام ١٩١٧ وهكذا سبوت تنوالى
المحاولات المديدة التي يعكس المؤرخون الآن على تحقيق البحث فيها
والتحقيق بشأن تاريخها - مثل محاولات الباحثين هنا في كتاب صحافة
السينما في مصر - من خلال البيانات والمعلومات والوثائق المتعلقة
بها ، باعتبارها فترة تنمى الى فترة يصعب وصفها باعتبارها صناعية
سينمائية متكاملة مثلما سوف تكون فيما بعد .

٣ - بدأ انتاج الفيلم المصري بما يمكن اعتباره صناعة مع مطلع العشرينيات رغم الاختلافات التاريخية حتى الآن حول السنة العشرينية التي تعتبر البداية الحقيقية لنشأة صناعة مصرية حقيقية في السينما ، وليكن مثالا على تلك الاختلافات هو فيلم « ليلي » الذي هو في الأصل « نداء الله » والذي لم يكمله التركي الوافد الى مصر « وداد مرني » لاذ استغنت عنه منتجة الفيلم ومملكته عزيزة لير لتتجزأ الفيلم مع المصور الايطالي تيليو سياريتي الذي عدل نصه وأعطاه عنوانا جديدا « ليلي » ولتقتبس نص ما كتبه جورج ساندول في هذا الصدد : « كان لمرني هذا الفيلم الطويل في السلاسل عشر من تشرين الثاني ١٩٢٧ نجاح بلغ حدا اعتبر معه تاريخ هذا العرض تاريخ بداية السينما المصرية الحقيقية رغم أن الأخوين ابراهيم وبدر لاما مؤسسي النادي السينمائي بمبا فيلم عام ١٩٢٦ م كلتا قبل ثلاثة أو أربعة شهور قد عرضا فيلمها طويلا اقل نجاحا بعنوان (قبل في الصحراء) . فمكننا يشير لما ساندول الى الخلاف حول النجاح الذي التسم به الفيلم الثاني ، وكان في ذلك اشارة خفية الى شرط سمة النجاح في التاريخ لبدء صناعة سينمائية ، حيث بدأت تتوالى انتاجاتها الوليدة بما يرحس بتكوينها نحو ترسخها مستقلا حيث بدأت بإنتاج أكثر من اثني عشر فيلما مصرية صامتا خلال السنوات الثلاثة الأولى عندما لم تكن هناك ستوديوهات سينمائية كبيرة قد أسست بعد ، ولكن النجاح الجماهيري والنجاري بدأ يلعب دوره في دفع المحطة خلال افلام مثل « كشكش بيه » ، وكذلك المثال الواضح في فيلم « الكوكابين » ١٩٢٠ الذي حقق لمخرجه الشاب توجو مزراحي امولا طائلة بعد أن أنتجه بثلاثمائة جنيه اقترضها من أبيه ، ويصدد هذه النجاعات يبرز كذلك فيلم « زينب » لمحمد كريم كملامة هامة في سمة النجاح هذه .

وما أن أثبتت تجارب العرض السينمائي للأفلام المصرية نجاحها الجماهيري رويدا رويدا ، حتى تزايد اقبال راسي المال على انتاجها بلما اجتذب هذا الانتاج فئة النجوم المشهورين في مجال المسرح وأن ظلت الدائرة شبه مغلقة عليهم بسبب النظرة الاجتماعية لاحتراف العمل السينمائي حينذاك ، وحالصة فيما يتعلق بعمل المرأة فيها ، إلا أن ذلك لم يؤثر على تزايد كثافة الانتاج السينمائي وتراكم نجاحاته ، بل على العكس بدأ يظهر انجذاب الهواة الى النجومية جنبا الى جنب مع الولوج الجماهيري بالنجوم ، والذي بدلت تولجبه حركة للصحة الفنية التي وصلت حد التخصص في إصدار العديد من المجلات الفنية التي تهتم بأخبار النجوم والمخرجين والمنتجين وصناعة السينما المصرية ، وكنت مسابقات

نشر صور الوجوه الجديدة من الراغبين في التمثيل بالسينما احدى وسائل رواج مثل هذه المجلات .

وفي كل الأحوال سواء كان المنصور بالصحافة نقدا سينمائيا ، أو مادة صحفية متعلقة بالسينما وأخبارها وشؤونها فإن هذا كله في مجمله أصبح هنا يمثل مادة للباحث في التاريخ وفي التنقيب عن المعلومات باستخدام قسبي المناهج ، خاصة ما لا يتوقف عند التسليم بالمعلومة مجرد ورودها مطبوعة في سطور لصحيفة منشورة ، وهو ما مسمى الباحثون هنا الى استثماره علميا بما يطرح اضافات أو تعديلات معلوماتية تمثل في ذاتها مادة بحثية للآخرين ، بعد ان ظلت هذه المواد متقطعة من بعضها حيناً ، ومتصلة حيناً آخر ، اذ مع السنوات الطويلة ، عاشت هذه الصحافة محاولات انطلاقتها ، مطالبا مرت بتجارب تمثريها وكفاحها ، لكنها دائما كتبت تتواصل تارة بالتخصص الكليل ، وتارة اخرى بالتواجد ضمن الصحافة الفنية عامة أو حتى ضمن محاولات اقتناص المساحات الصغيرة في الصحف غير المتخصصة في السينما أو في الفن .

ومع كثرة صنوف المئات التي تعددت أشكالها داخل الرحلة التاريخية لهذه الصحافة الفنية عامة وممارسة النقد السينمائي خاصة ، إلا أن ثمة معاناة أساسية ناتجة عن بطى نظرات التعالي إزاء السينما ، وهي ذاتها التي توقفت عندها الريل الراحل ماسي السلايموني ، وعندما ذكر لي (في شريط سجل لنا سويا عام ١٩٨٠ ونشر في عدد أكتوبر ١٩٩٤ من مجلة القاهرة) :

السلايموني :

حول قلة عدد النقاد أستطيع ان أقول أنها حالة لا نستطيع اصلاحها الآن ، وهذا ليس له علاقة مباشرة بضرب الحركة لأن عددنا قليل أصلا نتيجة لحدائق المعهد الذي افتتح في ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعة فيه عام ١٩٦٣ إضافة الى ان ليس بمعهد السينما قسم للنقد ثانيا السينما فن محترق في مصر وينظر اليها على أنها درجة ثانية ، هناك من ينظر الى المسرح والأدب والشعر على أنهم درجة أولى ، لأن الأنلام التي تطرح على المتقنين تدمو الى هذا الاحتقار ، ومادام كل ما يمت للسينما بصلة محترق ، فبالطبع هو فن غير قابل للنقد والتحليل بمعنى ماذا يعني نقد أفلام وكباريهات ورقصات ؟ هذا هو تصور الدكتور لويس موهي نفسه

للسينما وظاهرة احتقار السينما بتفرد بها المثلث المصري فقط .
مذكور :

أنت ترسم ظاهرة ، وتفسرها تفسيراً خطيراً لتجعلها من الأساليب
المهمة التي يوضع تحتها خط .

المسلمون :

أنا لا أتصور أن لويس عوض يحب السينما ويظهرها ، ولنكن
محددين أكثر ، هو يحب الأنلام الأجنبية ويشاهدها ، وهو نموذج لقصة
الفتح العظمى .

مذكور :

ولكن هناك عبد الرحمن الشرقاوي ونجيب محفوظ وأسبأ كثيرة
أخرى (كنت أتمنى في التسجيل أن أمددهم بمثل لطفي الخولي ورجاء
الندائى وكامل زهيرى ويوسف العريس وسعد الدين وهبى وسعد
مكلوى ... الخ) .

المسلمون :

لا أعتقد أن هؤلاء يحترمون السينما قدر احترامهم للأدب والمسرح ،
بل كلما يؤخذ للسينما عمل من أعمالهم يزداد احتقارهم للسينما لأن القصة
تشوه وتصبح كلها رقص وكباريات ، وبالتالي لا يوجد منهم من يتصور
النقد السينمائى علماً مثل هذه المجالات نحن لم يوجد لدينا تاريخ للنقد
السينمائى (١١١) فقط رواد كبار مجيدون ، أحمد كابل مرسى وكان
جداً ، عثمان العنقبلى وأنا عاصمته وكان جادا والاكثان لكبر اسمين
وبالتأكيد كان هناك غيرهم من الجادين ، لكن لا يوجد ناقد سينمائى
بحجم مقدور فى الأدب والمسرح .

ومع استطراد المحاوره بينى وبين الراحل سالى السلامونى
وأصراره على الدوران حول هذه النقطة وتأكيدا ، التفت مقرر مجلة
القاهرة الحنوان الذى يصدر نشر هذا الحوار وهو : « المثلثون يحتقرون
السينما » ، لي ندوة ثنائية بين سالى السلامونى ومذكور ثابت .

وقد تكون المائدة صحيحة نتيجة لنظرة التعالى الاجتماعية إزاء
السينما في مصر منذ نشأتها ، ولكن يصعب القول بهذه النظرة فيما يتعلق

المنتقنين ومفكرى الأمة ، فإذا كانت ثمة حالة هنا وأخرى هناك فلا يجوز ذلك التعميم ، بل على العكس كانت مواقف المنتقنين في مؤازرة الأعمال السينمائية المتقدمة فاعلة في تطور السينما المصرية وثقلتها دائما ، بل أننا إذا التفتنا إلى المرة الأولى التي أطلق فيها اسم « الحركة النقدية » والتي ينتمى إليها المرحوم سليم السلاطوني نفسه ، لوجدناها كانت مرادفا لمسمى آخر شائع هو « السينمائيين المنتقنين » حيث تعود قدامى السينمائيين من الرواد إطلاقه على مجموعة الزملاء من جيلنا في الستينيات ، تصورا منهم أن في تلك ثمة مغربة ، اذ كانت تبرل في ذلك الحين بمصر مظاهر الصراع بين القديم والجديد ، وهو مثال لما تطرحه الظواهر من أبعاد متشابكة أيلم الباحث الناربجي ، وتحتم عليه ألا يتوعد عند جزئية معينة ويعتبرها كل الأسباب لظاهرة ما ، وذلك هو ما يجب أن سته إليه اليوم ونحن ننظر إلى الأمس استشرقا للعد ، حيث ضرورة إعادة النظر لينا سبق وما ترسخ في الأذهان لسبب وآخر .

هذا ويصدد الحركة النقدية ، كنت شخصا قد كتبت مع نهاية السبعينيات تحت عنوان « الحركة النقدية في مصر .. توير الاضواء على سينما العالم » (مجلة المنون ، العدد ٧ ، ٨ ، أبريل ومايو ١٩٨٠) مؤكدا على أننا فعليا نذكر « الحركة النقدية » علنا نعني على وجه التحديد ، تلك المجموعة التي رافقت وارتبطت بحركتنا السينمائية - والأصح : مجموعة جيلنا السينمائي منذ منتصف الستينيات ، والتي ينتمى إليها كاتب هذه السطور مخرجا وكتبا للسيناريو ، والتي سميت وقتها « حركة السينمائيين الثيبان » وأنه لمن دواهي الاعتذار الآن - عن نفسي على الأقل - أن اشارتنا للحركة النقدية كانت تعني للأسف عدم تعرضنا للمسابقين جيلا وزمنا من المقاد ، كما أصبح للأسف أيضا ألا بمعنى اللاحقين كذلك والذين يظلون نصج الثمار ولا شك رغم عدم انتشارهم الإعلامي ومن ثم عدم تمكهم بالنفلى من التواجد في قلب الساحة التي تحقق لقاءهم بالجمهور المريض وبما يضفى عليهم صفة الحركة النقدية الفعالة ، من حيث أدور والوظيفة ، حيث لم تعد ممارستها النقدية حدود الأنشطة الثقافية والنشرات المحدودة التوزيع بالجمعيات الفيلمية والسينمائية ونوادي السينما المركزية والإقليمية وعلى رأسها بالطبع نادى سينما القاهرة ، الذى بات بمثابة محبل لتفريخ لهذه الحركة الجديدة اللاحقة ، سواء من بين أعضائه أو من بين من يصلون إليه معدين مسلحا من نوادي - نما الأقاليم أو جامعاتنا .

ولكن ها هنا اليوم أصبح من الواجب أن نلنت إلى ما دار في هذه النشرات وإلى ما قدم من خلالها ، لذا كان البحث الذى اضطلع به

الدكتور ناجي فوزي بحثا رائدا في هذا الصدد ، بل وضروريا كمدخل
حتى الى هذه الساحة بما يستوجب النشر في الكتاب الخاص بهذا
البحث وحده .

واذا كان موضوع النشرات السينمائية متعلقا بما بعد جيل الحركة
النقدية للسينمات ، فإن ثمة موضوعا تراثيا أقيم من الجيلين ، بل ويمثل
أهمية تاريخية فيها يتعلق بصحافة السينما عبر النصف الأول من القرن
العشرين ، حيث سبق القديم هو جزء رائع من تاريخ السينما في مصر ،
وهي لا تتوقف الدراسات والأبحاث على الزمن الذي نشأنا فيه فقط ،
وانما عبر القرن العشرين بأكمله ، إذ مع كل التقدير لما تم لاحقا من
أبحاث ودراسات تتعلق بالصحافة ، كنا في زماننا منذ الستينيات عندما
تحدث عن الحركة النقدية السينمائية ، نعمل عنها « الصحافة الفنية »
والتي كان يرأس روادها بدورهم الفني والاعلامي المتواصل أمامنا إياها
باسماء لامعة في هذا المضمار مثل كمال الملاخ وعبد النور خليل ، ومحمد
صالح ، وكمال سعد ، ومحمد تبارك ، وحسن امام عبر ، وسعد الدين
توفيق ، ومحمد السيد قسوقة ، وأمل بكير ، وصالح درويش ، وأحمد
ماهر ، وناصر حسين ، وأبو المجد الحريري ، ونبيل عصمت ، وسعيد
عبد الفنى ، وزينب صائق ، وحطى سالم ، وسارى غضبان ، وإبريس
نظلى ، وسيد غوغلى ، وحسن عبد الرسول ، بالإضافة الى السالطين
الأقدم رغم المعاصرة معهم كمثل جليل البنداري وعثمان المنبلى وعبدالله
أحمد عبد الله ، وعبد الفتاح البشلاوي وعبد الفتاح البارودي وآخرين
كثيرين لسنا بصدد حصر لهم كصحفيين فنيين أحبوا دورهم الطويل على
هذه الساحة .

ونحن إذ كنا نعمل موضوعنا عن هذه المجموعة من رواد
النقد السينمائي المنحصرين ، وبينها عند النظر الى المستوى الفني
بمجاله الأسفل والأهم ، والذي يحوى وظيفة النقد أيضا ، مثلما نجد
بالفعل هذا الدور المشترك لبعضهم مثلما هو الحال لصحفيين فنيين
من ذكرناهم ، وآخرين يرحلون بين المجالين كذلك من أمثال أحمد صالح ،
وحسن شاه ، وعبد المنعم سعد ، ويوسف شريف رزق الله ، وعبد المنعم
صبيح ، وعبدى الجابري ، وعبد الوهاب الشرقاوى ، وفاروق أبو زيد ،
ومحمود على ، وحازم هاشم وسامى السلامونى ، ولطفى المشرى ،
وماجدة خير الله ، طارق الشناوى ، وعبد هاشم ، ويوسف فرسيس ،
في مقابل أسماء كان الغلب على أنشطتها مرتبطا بالنقد أساسا من أمثال
سمير فريد ، أحمد رائت بهجت ، رؤوف توفيق ، مصطفى درويش ، رفيع
المبلى ، خيرية البشلاوى ، ماجدة مورييس ، صبيح شفيق ، فوزي

سليمان ، فتحى هرج ، أحمد راشد ، هاشم النحلى ، أنور خورشيد ،
محمود عبد الرحمن ، وليم الصبرى ، كمال رمزى ، على أبو شمسادى ،
ومصطفى محرم وآخرون .

وطالما أن الأمر يتعلق بإعادة نظر ، وإعادة بحث ، لذا فإنه ازاء
الانكباب على دراسة الحركة النقدية عبر كل من صحافة السينما ونشرات
السينما ، يلزم هنا أن نشير الى الاطار الذى يحوى هذه الاعمال البحثية
ضمن مشروع قومى أكثر شمولية ، منذ طرحته أكاديمية الفنون على ايدى
رئيسها الدكتور فوزى غمى ، بشمار « اعادة التاريخ للفنون المصرية »
ومن ثم فإن السينما المصرية هي الاولى بالرعاية في هذا الاتجاه ، باعتبارها
الفن المصرى الاحدث من ناحية ، والاكثر عرضة لارتباكات التاريخ رغم
هذه المعاصرة التى لا تعدى سنوات الانتفاء للقرن العشرين ، لذلك
تصبح حالة العمل على كتابة شتى جوانب التاريخ السينمائى المصرى
هي حالة « استكمال » أكثر منها مجرد « اعادة التاريخ » رغم أن هذا
الاستكمال سوف يتضمن تلك الاعادة التى باتت عنية وتبطل مطلباً
يرد في عدة روايات :

١ - ظهور الدعوات النقدية والاكاديمية بضرورة أن يكون التاريخ
منهجياً ، وليس مجرد حكي السير الشخصية والمذكرات واليوميات
الخاصة ، أو مجرد الرصد الاحصائى لبيانات الاعلام وتاريخ انتاج كل
منها كما كان متبعاً من قبل ، ومن ثم ظهور الخلاصات المنهجية عند تطبيق
هذه الدعوات ، كان يرى البعض التاريخ للسينما المصرية ببدء أول انتاج
سينمائى مصرى ، بينما يرى آخرون أنه يبدأ منذ تصوير أول لقطات في
مصر حتى لو كانت على ايدى اجانب جنبيهم مجرد التصوير في مصر ،
بالاضافة الى الفللين بأن البدء مرتبط أصلاً بالمروض السينمائية الأجنبية
الأولى في مصر منذ نهاية القرن الماضى وإلى آخره من الآراء .

٢ - اكتشاف افلام سينمائية لرواد سينمائيين اوائل لم يكن يرد
ذكرهم في التاريخات السينمائية السابقة (الاكتشاف الذى قام به
د. القليوبى لافلام محمد بيومى ونعمود بدايتها الى عام ١٩٢٢ بينما كان
السائد من قبل أن تاريخ السينما المصرية يبدأ من عام ١٩٢٧) .

٣ - بدء الاعتماد الجدى بتطوير الارشيف السينمائى القومى بعد
أن مر تراث الافلام السينمائية المصرية باتزمت تتعلق بالحصول على نسخ
هذه الافلام نظراً للقدان جزء كبير منها سواء بسبب قابلية الافلام القديمة

للاستعمال وعدم الاحتياط لذلك ، أو أنها تتعلق بدقة وتنظيم حفظ الأعلام حتى بعد أن أصدرت الدولة تشريعاتها التي تلزم جميع منتجي الأعلام السينمائية بأن يودع كل منهم بالأرشيف القومي نسخة بوزيitif من أي فيلم ينتجه ، وقد ترائق بدء الاهتمام بتطوير أرشف مع بدء النظر في امدة التاريخ للسينما المصرية .

ولدى انجاز البحث في موضوع صحافة السينما في مصر ، تتوجب اشارة التاكيد على دور التشعب الباحثين وروح الفريق في عملهم ، والذي تم بمبادرة وتنسيق ودأب المنفعة من الاستاذة غريدة مرمي حيث تحقق اجنياع وجيع انجازات تشعب من لكل منهم تراثه الخاص في الكتابة من السينما ، امثال زكريا عبد الحميد ، مهلم عبد السلام ، محمود قاسم ، مفضل الاسود ، هشام لاثين ، وليد الخشاب ، أحمد حسونة ، مري التليمانى ، لتصبح انجازهم من صحافة السينما اسهاما حقيقيا في خطة تحقيق الطموحات الحالية والنشطة بالمركز القومي للسينما ، لاننا نعتبر توفر هذا الكتاب مع صنوه الذي الله الدكتور ناجي فوزى من لفرات السينما تم اخراجها الى حيز الوجود ، بمثابة خطوة اسميالية هامة في طريق طموح لابد من مواصلته .

اخيرا وحيث نستوجب ملفات السينما هذه الأبحاث وغيرها بكل الحماس لان ثمة ما يجب التوبة له وهو أننا نرحب بكل ما كتب هنا وننعمس لاتجاره ، ولكن مسبح أيضا أننا لا ننتشيث بالدفاع من كل ما يرد بها والا فقدنا منهج العلم ، فالاختلاف والدفاع حق للباحثين ومروسة نوفرها للمدققين ، لكننا ندافع تملها من حماس وبمبادرة هؤلاء الباحثين الذين نجحوا في تحقيق نقطة البدء هذه ، أننا نقبني اذن وبكل الحماس ذلك البدء ، اذ كان لابد من توفر هذه الخطوة الأولية للبحث في هذا المجال دون أن يعنى ذلك نهاية المطاف أو اطلاق ملفات البحث فيها ، بل على العكس ، فذلك مجرد بداية يجب ألا نتوقف ، والا تغفل ما سبقها لانها في كل لاحوال لا تبدأ من عدم .

أ. د. منكور ثابت

١٩٩٦ م

مقدمة الدراسة

بقلم : فريدة موسى

كتابة تاريخ السينما في مصر ، وتوثيق هذا التاريخ ، هو أحد المهوم الكبرى التي تولى كل المهتمين بالسينما في مصر ، وهي كتابة تحتاج إلى صبر وقدرة على تحمل مشقة البحث والتنقيب ، كما أنها تحتاج إلى وقت ولريق عمل جاد ومثابر . وقد لجأ المؤرخون والنقاد إلى عدة مصادر من أجل كتابة هذا التاريخ .

أولاً : المذكرات أو الذكريات التي يدونها السينمائيون أنفسهم . ويجب الاعتماد على هذا المصدر وحده - هذا إذا التزمنا الصلح والأمانة وعدم المبالغة - هو وقوع الكاتب نفسه في السهو وخيانة الذاكرة ، والتي كثيراً ما تفون . هذا بالإضافة إلى أن كتاب المذكرات يهتم أساساً بتسجيل جهاده الشخصي ، وبذلك يسلط الكثير من المعلومات التي قد يتصور أنها لا تهم القارئ . وهذا ما حدث بالضبط حين كتب المخرج محمد كريم مذكراته ، فهو لم يذكر محمد بيومي ولا مرة مع أنها كانتا بخصاميين . ولم يذكر عزيزة أمير إلا حين توفيت في الخمسينيات ، ولم يحدث من أول فيلم في تاريخ السينما المصرية مع أنه كان موجوداً .

ثانياً : الكتب التي أصدرها صحفيون متخصصون أو مهتمون بالفن ، ولأنهم صحفيون ، فقد كانوا يهتمون أساساً بانتقاء الحوادث التي تتبع بالأكثرة الصحفية ، ويصفون الكثير من المبالغات على الأحداث حتى يجلب القارئ أو علم في صورة حلقية ، ويجب هذا المصدر أن تكتفي الحقيقة العلمية المجردة لا يضطر على بل أصحابه ، بل ربما يستغفوننا ويستهينون بها ويعتبرونها مصدر مال ولزجاج للقارئ . كما أنهم يعتقدون الحق العلمية ولا يبالغون بتحديد دقيق للتواريخ ، وسبب لديهم إذا كانت السينما قد دخلت مصر في يناير أو نوفمبر ، وفي عام ١٨٩٦ أو عام ١٩٠٠ ، أو أي عام آخر .

ثالثاً : البرامج الإذاعية والتليفزيونية الخاصة بتاريخ السينما والسينمائيين ، ومعظمها يدخل تحت باب المسهرات ، وتقديم فقرات

مسئلة للمستمع والمطرح ، مما يقتضى أحيانا إضفاء هالة من الشهادة والنبل والبطولة على الأشخاص والأحداث ، والتي ربما لم يكن لها نصيب من الصحة ، ولكنها لزوم الصوبق .

رابعاً : الجرائد والمجلات التي صدرت وقت الأحدث ، وهي أحد مصادر البحث عن الحقيقة . ورغم أنه مصدر مليء بأهواء البشر ، وغلب القيم ، والخلات الحزبية ، مما يقتضى الحذر ، والقراءة بعينين مفتوحتين ، إلا أن هناك الكثير من الأخبار المؤكدة بالتواريخ ، وهناك الكثير من المادة المطروحة ، والتي يمكن المقارنة بين بعضها البعض حتى يتم التوصل إلى الحقيقة .

تتدرج هذه الدراسة تحتها لنا المصدر الأخير أساساً ، إلا أنها تستعين بالمصادر الأخرى كلما لزم الأمر من أجل الوصول إلى أدق المعلومات . وهذه الدراسة جزء من مشروع طموح يهدف إلى تغطية مسحة لكل المجلات والجرائد المصرية والعربية التي صدرت في مصر منذ بدايات دخول السينما إلى مصر وحتى عام ١٩٥٢ ، بدءاً بالمجلات السينمائية المتخصصة منذ بداية ظهورها عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٥٢ ، ثم بالمجلات الفنية ونصف المتخصصة التي صدرت في نفس الفترة مثل الصباح والمضار والطف المصورة والسير المصور والعالم المصور والدنيا المصورة . يليها تتبع صفحات السينما في المجلات الثقافية والأدبية والسياسية مثل الحياة الأسبوعية والبلال الأسبوعي والمصور والهلل وروزاليوسف وغيرها . والفرض هو تضيق الحلقة وإحكامها حتى لا تسقط أي معلومة سينمائية أو خبر سينمائي له قيمة أو دلالة في وثيق تاريخ السينما المصرية ، والسينما في مصر عموماً .

هذه الحلقة الأولى بعنوان : « صحافة السينما في مصر في النصف الأول من القرن العشرين » تتعرض لمشر مجلات سينمائية صدرت في مصر باللغة العربية ، هي معظم أن لم تكن كل ما ظهر في هذه الفترة :

- ١ - « الصور المتحركة » عام ١٩٢٣ .
- ٢ - « معرض السينما » في إصداراتها الثلاثة : أعوام ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ ، ١٩٢٩ .
- ٣ - « أوليمبيا السينماتوغرافية » عام ١٩٢٦ .
- ٤ - « عالم السينما » عام ١٩٢٩ .
- ٥ - « الكواكب » عام ١٩٢٢ .

- ٦ - « ابن السينا » عام ١٩٢٣ .
- ٧ - « كواكب الصينيا » عام ١٩٢٤ .
- ٨ - « النجوم » عام ١٩٤٣ .
- ٩ - « الصينيا » عام ١٩٤٥ .
- ١٠ - « سيني فيلم » أو « سينيما الشرق » عام ١٩٤٨ .

صدرت أيضا في نفس فترة الدراسة نشرة سينمائية باسم « نشرة بيما فيلم » ، أصدرتها « شركة بيما فيلم » التي تأسست في ٢٦ مارس ١٩٢٦ بالاسكندرية ، على احدى مجموعة من الهواة هم : محمد عبد الكريم ، وزكريا عبده ، ومحمد فتحي الصمهوري ، وحسن أحمد أبو الذهب ، والميد حسن جبعة . وكنا نمضي تقديم دراسة واعية عن هذه النشرة ، ولكنها للأسف غير موجودة في دار الكتب ، ولا يتوفر منها الا بضعة اعداد قليلة في حيازة الرميل النائد سمير فريد ، وهي (كما يعتقد) لا تكفي لتقديم دراسة مستقلة ، ولكن قد تفصل مشكورا في وقت سابق بموافقنا بهذه المعلومات : (نشرة نصف شهرية ، صدر العدد الأول منها في ١٥ أغسطس ١٩٢٦ ، صدرت في ١٢ صفحة من القطع المتوسط ، بدون سعر ، وغير معروفا عدد الأعداد التي صدرت منها) .

ولقد اطلنا وصف محطة سينمائية على كل مجلة يخلب على موادها ابن السينمائي بنسبة ٧٠٪ أو أكثر . والجدير بالذكر أن معظم المجلات السينمائية ، حتى التي كانت تعمل السينمائية فيها حوالي ٩٥٪ من مادتها ، كانت تفرز بعض المساحة لأشياء غير سينمائية مثل المسرح أو الرياضة أو الفكاهة حتى تضمن عددا مقبولا من القراء يغطي تطلعاتها ، ويحقق بعض الربح الذي يساعدها على الاستمرار . وحتى هذا التنازل الذي كان يقدمه المسؤولون عن المجلة ، لم يكن يحجبها عن الافلاس والاختفاء .

وتميزت كل مجلات السينمائية بأنها لم تكن معبرة ، باستثناء مجلة « سينما الشرق » ، لقد كان صاحبها أرمني الأصل يملك التمويل الكافي ، ولذلك عاشت أطول فترة في حياة المجلات السينمائية (١٢ عاما) . ولم تختلف الا بعد وفاته .

يبقى بعد هذا التقديم سؤالان ، الأول : هل هذا عمل غير مسبوق أم أن هناك محاولات سابقة ؟

هناك بعض المحاولات الجادة التي قام بها بعض النقاد والباحثون في صورة أبحاث أو كتب ، وهم عادة يتمتعون بالنفس الطويل ، ولكن

لألف مدهم قليل ، والعهد كبير ، والرصيد متناثر ، والفترة الزمنية بعيدة وطويلة ، والوقت الذي يستطيعون توفيره محدود . أهم هذه المحاولات أربع ، وهي محاولات جديرة بكل تقدير واحترام ، وقد حازت المجلداتان الأوتان على درجات علمية :

الأولى محاولة الدكتور الاعلى أحمد المخازى ، وهي محاولة تثير الإعجاب والدهشة نظرا لطول الفترة التي استطاع أن يغطيها الباحث بالتفصيل (١٥٤ عاما) ، ولغزارة المادة محل البحث . أصدر الدكتور المخازى ثلاث مجلدات في سلسلة دراسات في الإعلام الفنى والصحافة المتخصصة . المجلد الأول بعنوان : « الصحافة الفنية في مصر : نشأتها وتطورها من الحملة الفرنسية ١٧٩٨ إلى مصر الدستورية ١٩٢٤ » ، وقد صدر عام ١٩٧٨ . وكما نلاحظ من الفترة التي شملها البحث ، فإن نصف مجلة « الصور المتحركة » ، التي بدأت عام ١٩٢٢ واستمرت حتى عام ١٩٢٥ ، هي التي دخلت في هذه الرسالة العلمية ، والتي حصل بها صاحبها على درجة الماجستير من كلية الإعلام .

والمجلدان الثانى والثالث هما دراسته التي حصل بها على درجة الدكتوراه . المجلد الثانى بعنوان « الحركة الوطنية والتخطيط الفنى والموقف الإعلامى للصحافة الفنية : ١٩٢٤ - ١٩٥٢ » ، وقد صدر عام ١٩٨١ . والمجلد الثالث بعنوان « التنوع الفنى والفن الصحفى الحديث » ، تطيل تطبيقى على الصحافة الفنية ١٩٢٤ - ١٩٥٢ ، وقد صدر عام ١٩٨٤ والملاحظ من هذه المجلدين أن الدكتور المخازى كان مهتما أساسا بالجانب الإعلامى مثل الموقف الإعلامى للصحافة الفنية ، والفن الصحفى الحديث .

وقد تسببت دراسته الصحافة الفنية كلها وبالتالى لم تحظ المجلدات السهنية المتخصصة إلا بفصل واحد (٢٠ صفحة) من مجموع التين وعشرين فصلا (٤٩٨ صفحة) ، هي كل محتويات المجلد الثانى ، وفصل واحد (٢٩ صفحة) من مجموع عشرين فصلا (٣٢٩ صفحة) ، هي كل محتويات المجلد الثالث ، أى أقل من خمسين صفحة من مجموع ٨٣٧ صفحة . وقد أدى ذلك إلى إسقاط الكثير من الأخبار السهنية التي تهتم السهنيين ومؤرخى السينما في مصر ، ولكنها لا تهتم بالضرورة كل الإعلاميين .

لما المحاولة الثانية فهي محاولة الدكتور على شلش في كتابه القيم والشهير والذي حصل به على درجة الدكتوراه : « النقد السينمائى في

الصحافة المصرية : نشأته وتطوره ، الذى صدر عام ١٩٨٦ . وهو كتاب يغطي الفترة الواقعة بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٤٥ ومذلك لم تسنح له الفرصة لتغطية معظم المجلات التى تغطيها هذه الدراسة مثل : العصور المتحركة ، معرض السينما ، أولمبيا السينماتوغرافية ، سينما الشرق ، إما لوقوعها قبل فترته أو بعدها . وهناك مجلنان لم تشملهما دراسته رغم وقوعهما فى نفس فترته الزمنية وهما : عالم السينما وكواكب السينما ، ربما لأن اهتماماته كانت منصبه على الصحافة المصرية عموما ، وليس على الصحافة السينمائية بالذات ، هذا بالإضافة إلى أن مجلة كواكب السينما ، غير منشورة فى دار الكتب ، وقد تم الحصول عليها بالجهود الشخصية ، والبرق الآخر بين هذه الدراسة ودراسة الدكتور على شلش ، هى أنه اعتمد على طريقة العينة العشوائية ، بينما اعتمدت هذه الدراسة على الطريقة المسحية التى لا تترك شيئا للمصدفة . والفرق الثالث والأخير ، أن اهتمام الدكتور شلش انصب على النقد السينمائى فقط ، بينما اهتمت هذه الدراسة بكل ما يخص السينما فى مصر .

٢- أما المحاولة الثالثة فهى المحاولة الحادة التى قام بها الناقد والأورخ أحمد الحصرى ، والتى صدرت بعنوان : « تاريخ السينما فى مصر » ولم يصدر منها إلا الجزء الأول عام ١٩٨٩ والذى يغطي الفترة من ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٢٠ . وهى محاولة تغطي فترة سبقت بكثير على هذه الدراسة وتنتهى أيضا قبلها بكثير ، أى أنها تتقاطع مع هذه الدراسة ولا تتعارض معها . كما أنها تركز أساسا على جريدة الأهرام ، مع الذنوبه أحيانا بمرائد ومجلات أخرى ، عربية وفرنسية ، ولكنها لا تركز على المجلات السينمائية بالذات ، ولا تقدم قراءة تفصيلية لمحتوياتها .

أما المحاولة الرابعة فهى محاولة البلاد سمير فريد ، والتى يقوم بها فى صورة حلقة بحث مسندوية تهتم بأحد القضايا السينمائية فى مصر ولكنها تغطي النصف الثانى من القرن العشرين منبأ تغطي هذه الدراسة النصف الأول من القرن العشرين ، ومذلك كان ميل هذه الحلقة هو اهتمامه لجهود الأسادة والزلاء أحمد المغازى ، على شلش ، أحمد الحصرى ، سمير فريد ، وليس تكرارا لما قاموا به .

١-ا السؤال الثانى فهو : ماذا حققت هذه الدراسة ؟

الواقع أنه من الصعب حصر كل ما حققته هذه الدراسة ، ولكن يذكر على سبيل المثال لا الحصر :

١ - رصد كل المقالات النقدية الموقمة ، مثل مقالات المخرجين محمد كريم وأحمد حلال وبياترى مصطفى وأحمد بدرخان

واحيد كامل مرمى والنقاد السيد حسن جمعة ، وزكريا عبده ، ومحمد عبد الكريم ... الخ . وجدير بالذكر أن محمد كريم لم يذكر في مذكراته ، أنه كتب في مجلة « أوليمبيا السينماتوغرافية » مع أن له مقالات مهمة للغاية في هذه المجلة . وهذا يؤكد مبدأ عدم الاعتماد على المذكرات كمنهج وحيد لاحتالات السهر ، كما أسلفنا . وقد تم طبع هذه المقالات في كتاب كما تذكر مجلة الكواكب عام ١٩٢٢ .

٢ — التوصل الى كتاب بعض المقالات الموقعة بالأحرف الأولى . فكل ما كتب في مجلة « فن السينما » موقعا بحرف (ح) يعنى النقاد حسن عبد الوهاب ، وحرف (ك) يعنى الناقد كليل مصطفى .

٢ — التوصل الى كتاب بعض المقالات الموقعة بأسماء مستعارة مثل توقيع (كوكب) ل « فن السينما » و « الكواكب » هو للسيد حسن جمعة ، وتوقيع (رجل الأسطة) في « الصور المتحركة » لمحمد محمد توفيق ، وتوقيع (صديقتكم) في « الصور المتحركة » لمحمد توفيق .

٤ — التوصل الى كتاب مقالات غير موقعة ، وذلك بمطالعتها بمضمون ما كتبه من مقالات سابقة وموقعة ، مثل ما كتبه السيد حسن جمعة عن تاريخ الصور المتحركة في مجلة « الهلال » ثم أعاد كتابته في « فن السينما » بدون توقيع .

٥ — رصد بعض الأفلام الروائية الأجنبية التي صورت في مصر أو عن مصر في الفترة التي تغطيها هذه الدراسة ، مثل فيلم « نيران القصر » الذي قامت ببطولته واندا هولبي عام ١٩٢٤ ، وفيلم « الملك الراهب » الذي أخرجه جورج جونز أدواردز وقامت ببطولته فيوليت مرسير ، عام ١٩٢٢ ، وفيلم « زوجة بلويد الثانية » الذي قامت ببطولته بطوريا سسوانسون ، و « الملك توت » اخراج وليم إيرل و بطولة كارمل مايرز ، و « رادانكا » الألماني ، و « موسم في القاهرة » ، و « ليلة في القاهرة » .

٦ — رصد بعض الأفلام القصيرة التي صفت عن مصر أو في مصر أو عن شخصيات مصرية مثل فيلم « مسعد باشا زغلول » الذي صور في مدينة اكس لبيان الفرنسية وعرض في سينما ماثيوبول بالقاهرة في يونيو عام ١٩٢٢ وأخرجه الفرنسي جاسفون مندولفو ، وفيلم « مولد السيد البدوي »

الذى « أخرجته شركة باتيه وعرض في طنطا كما عرض في أمريكا ، وليلم « مناظر وشوارع القاهرة » الذى عرض في لندن .

٧ - رصد بعض التشريعات السينمائية التى صدرت في هذه الفترة مثل التشريع الذى صدر في عام ١٩٢١ ، والتشريع الذى صدر في عام ١٩٢٨ .

٨ - تتبعتم هذه الدراسة بعض محاولات انشاء شركات سينمائية مصرية وبعض محاولات تكوين نواد سينمائية مصرية .

٩ - رصد بعض الكتب السينمائية التى نشرت في هذه الفترة سواء بالعربية او بالانجليزية ، مثل الكتاب الذى أصدره المخرج محمد كريم بعنوان « كيف تكون ممثلا سينمائيا » ، والكتاب الذى أصدره الملازم أول عبد الرحمن زكى بعنوان « شارلى شابلن » .

١٠ - رصد أسماء بعض الشباب المصريين الذين سافروا لدراسة السينما لو كانوا مهتمين بالسينما بالخارج ، مثل نعم طه شريف الذى سافر الى أمريكا لدراسة الفن السينمائي ، وعلى حسن الذى كان يدرس الميكانيكا بألمانيا ولكنه قرر العودة الى مصر ومعه معدات التصوير لانشاء صناعة سينمائية .

١١ - تصحيح بعض المطبوعات السينمائية الخاطئة التى وردت في بعض الدراسات التى سبقت هذه الدراسة ، مثل ان مجلة « الصور المتحركة » انشأها الفنان أحمد علام عام ١٩٢٤ ، والصحيح انه انشأها محمد توفيق عام ١٩٢٢ .

١٢ - اكتشاف العدد التجريبي من مجلة « علم السينما » الذى صدر في ١٧ أغسطس ١٩٢٩ ، قبل صدور العدد الأول في سبتمبر ١٩٢٩ ، والذي لم تشمله أية دراسة سابقة .

١٣ - اكتشاف مجلة « كواكب السينما » التى صدرت عام ١٩٢٤ ولم يصدر منها غير ثلاثة أعداد ، ولم تشملها أية دراسة سابقة .

١٤ - رصد أول مقال من سينما الأطفال ودورها في الترفيه والتنشئة الاجتماعية السليمة .

١٥ - رصد بعض الممارك السينمائية مثل المعركة التي دارت بين مجلة المصور المتحركة ، ومجلة الكشكول المصور ، والمعركة التي دارت بين النقاد حول فيلم "عاجمة فوق الهرم" .

١٦ - رجم بدايات النقد السينمائي المصري وملاحظة عدم ارتباطه ببدايات السينما المصرية ، بل ارتباطه بالأفلام الأجنبية التي كانت تعرض في مصر .

١٧ - تقييم الدور الذي قامت به هذه المحلات جنباً إلى جنب هواة الفن السينمائي ، وفي نشر الثقافة السينمائية والتفوق السينمائي ، ليس في مصر وحدها ، وإنما على مستوى الوطن العربي . والدموع لبصناعة سينمائية وطنية ، والتصدي لكثير من القضايا السينمائية مثل قضية الرقابة والمطالبة بتغييرها ، وقضية النقد ونزاهة الناقد وكفاءته ، والمطالبة بإتقان المصريين لدور العرض ، وبالترجمة العربية لكل الأفلام الأجنبية . وقد تميزت معظم هذه المحلات بحاجس الوطنية والحرص على تربية القارئ والسينمائي الحر الميورس على مصريته ووطنيته ، والاهتمام بتطور السينما المصرية وإزدهارها .

مبدأ هو بعض ما حاولت هذه الدراسة تقديمه ، ولست في حاجة إلى تكرار القول الذي يعرفه كل من يقوم بالبحث في مصر من مدى العناية الذي لاقاه الباحثون من أجل إتمام هذه الدراسة . فاعداد المحلات غير كافية في حار الكتب ، أو غير موجودة في مكانها على الأرض ، وبعض الموجود في حالة سيئة ، لا تسمح بالاستعمال . من يملك بعض هذه للمجلات ملكية خاصة ، يضمن بها نظراً لقيمتها العلمية والتاريخية .

والواقع أن هذه الدراسة لم تكن لتنجح أو تخرج إلى النور ، لولا عتسك وتشجيع الأستاذ والباحث المهتم بنجاح السينما المصرية ، الدكتور فاضل رئيس المركز القومي للسينما ، الذي ندب له جميعاً بالشكر . وأردنا صبراً وعناية ومساندة الأخوة والزعماء الذين قاموا بهذه الإبحاث ، وبخلوا الكثير من الوقت والجهد من أجل إتمامها ، فلهم جميعاً كل الفضل ، وإلى جهودهم يعود كل أنجاز .

فريدة دروي

١٩٩٦

محتويات ملف « صحافة السينما في مصر » النصف الأول من القرن العشرين (٤٨٨ صفحة)

تأليف : مجموعة من الباحثين
المحرر : فريدة مرعى
تقديم : أ . د . مذكور ثابت

- * من كتابين : صحافة السينما ... وشركات السينما في مصر
مقدمة بقلم : أ . د . مذكور ثابت
- * مقدمة الدراسة : بقلم : فريدة مرعى .
- * مجلة الصور المتحركة والسينما في مصر -
بقلم : فريدة مرعى
- ١ - تمهيد
- ٢ - الأبواب الخفية
- أولا : حديث الصور
- ثانيا : دائرة معارف السينما : الأسطى والاجرة
- ثالثا : جسرمان الصور المتحركة
- رابعا : حول العالم
- ٢ - المسابقات الفنية
- ٤ - الإيجلات
- ٥ - المقالات
- ٦ - خاتمة
- الهوامش
- * « معرض السينما » وأثرها في نشر الثقافة السينمائية .
- بقلم : زكريا عبد الحليم
- * مقدمة البحث
- * تمهيد

— القسم الأول (معرض السينما) في إصدارها الأول :

- ١ — أخبار المعرض .
 - ٢ — ملخص لأحد الأنلام الأجنبية .
 - ٣ — استعراض الروايات .
 - ٤ — أنواع مصورة .
 - ٥ — موضوع مصور .
 - ٦ — أسرار السينما .
 - ٧ — هل تعرف .
 - ٨ — مسابقات .
 - ٩ — دليل المعرض .
 - ١٠ — آراء القراء .
- ملاحظات ختامية فيما يخص الإصدار الأول (معرض السينما) .
- القسم الثاني : (معرض السينما) في إصدارها الثاني :

- ١ — أسبوعية الحرير .
 - ٢ — خلف الستار النضى .
 - ٣ — الحركة السينمائية في مصر .
 - ٤ — عرض وتلخيص لأحد الأنلام الأجنبية .
 - ٥ — مسرح الخيال .
 - ٦ — موضوع مصور .
 - ٧ — الرأي العام .
 - ٨ — الجو المسرحي .
 - ٩ — باب التسلية .
- عرض وتحليل لأبطال الامتلاحي لو (أسبوعية الحرير) .
- رصد لأبرز الموضوعات والتضاي (بمعرض السينما) في إصدارها الثاني .

- ملاحظات ختامية فيما يخص الإصدار الثاني — معرض السينما .
- القسم الثالث : (معرض السينما) في إصدارها الثالث (الأخير) :

- ١ — من مكتب التحرير .
- ٢ — بين الحلب والأوداق .
- ٣ — عيسات البرق .
- ٤ — نوى الستار النضى .
- ٥ — تجريحات .. بين الجهد والهزل .
- ٦ — زملائنا الظرماء .
- ٧ — صحيلة الهواة أو الرأي العام .

- ٨ - السينما في مصر .
- ٩ - رواية الأسبوع .
- ١٠ - على المسرح .
- ١١ - الرياسة في أسبوع .
- ١٢ - حركة المطلاع .
- ١٣ - صندوق الموسيقى ، رسائل اقتراء إلى المجلة .
- أهداف وطموحات الإصدار الثالث .

لولا : فيما يخص القضايا التي تم تناولها بالمجلة .

ثانيا : رصد لأبرز المواد والموسوعات السينمائية الأخرى (بمعرض السينما) .

- ملاحظات ختامية فيما يخص الإصدار الثالث - وآخر - (لمعرض السينما) .

قصية أرقلة والتشريعات السينمائية - قصية هواة السينما -
وانشاء الاتحاد أو ناد يجمع بينهم .

- نقد النظرى « بمعرض السينما » .

الهوامش :

- ١ - المقدمة .
- ٢ - التمهيد .
- ٣ - القسم الأول : (معرض السينما) في إصدارها الأول .
- ٤ - القسم الثاني : (معرض السينما) في إصدارها الثاني .
- ٥ - القسم الثالث : (معرض السينما) في إصدارها الأخير .
- ✳ مجلة «أوليمبيا السينمائية» عرض وتحليل كمي وكيفي .
يقدم : سهام عبد السلام
- مقدمة

١ - الشكل والبيانات الكمية :

تاريخ بدء الصدور - مكان الصدور - تاريخ التوقف عن الصدور
- رقم الحفظ بدار الكتب - الناشر - هيئة التحرير - عنوان المراسلة
- المطبعة - السعر - التوزيع .

« ماهر أفندي حسن فراج » بشارع سيدى عبد الرازق الومالى
نمرة ١٢ - معهد الصحف والمجلات العربية والأفريقية بالاسكندرية ..
تطلب من حضرته جميع أعداد هذه المجلة (أوليمبيا السينمائية)
وثمنها خمسة مليم . .

عدد الصفحات — اللغة

٢ — المحتوى والبيانات الكيفية :

الجمهور المستهدف — الهدف العلم — الهدف الخاص — الإغارة —
الآبواب وكتابتها (صحيفة الفن) — الى هواة التمثيل السينمائيون غراقي .
(مع خالص تحياتي وتشكراتي القلبية ... محمد كريم) .
الاستاذ محمد لندي كريم — مسرح رمسيس — با على المسارح —
اللاعب الرياضي — الحركة التمثيلية — قصة الاسبوع — دائرة محارف
السينما — في عالم السينما — معرض الصور — الرياضة العقلية —
مقالات متنوعة — الافتتاحية — يريد القراء — المادة المرسومة —
الاعلانات والدعاية .

اهم القضايا التي لثرت في المجلة — المجلة شاهدة على عصرها
— لماذا وقفت المجلة عن الصدور — المراجع .

✻ قراءة في مجلة « عالم السينما » (٩/٥ — ١٠/٣ / ١٩٢٩)
بقلم : محمود قاسم

أولاً : قراءة وصفية لعالم السينما

العدد التهديدي — خلاص العدد — ملحق العدد التهديدي — المقتل
الأول .

ومن أهم أبوابه أغلفة المجلة — العدد الثاني (١٠/٢ / ١٩٢٩) — العدد
الثالث (١٩٢٩/٥/١٩) — المكتبة الذهبية — العدد الرابع (٥/٢٦ /
١٩٢٩) — ومن نماذج الأسئلة في المسابقة — العدد الخامس (١٠/٣ /
١٩٢٩) . . .

ثانياً — قراءة تحليلية :

اسم المجلة — المقدمات — الصورة والإخراج الفني — دور المجلة
وكتابتها — تنوع مادة المجلة — اعلانات المجلة .

— المراجع .

— مجلة الكواكب « قراءة في تاريخ عصر » .

بقلم : غاضل الأسود

— مقدمة — ملاحظات إجرائية — تهديد .

— الكواكب / القضايا / المشكلات .

١ — السياسة / القضايا العلمية .

(١) المؤلف من الرقبة .

(ب) نسوية الملائكى .

(ج) الدعم .

(د) القضايا النقلابية .

(هـ) الاندفاع عن سمعة البلاد / حلم هولوود مصر .

٢ — الثقافة السينمائية .

(أ) الثقافة السينمائية :

الأعداد الأولى المبكرة — الأعداد الأولى حتى الشهر العاشر .

(ب) أنشطة الهواة والجمعيات الأهلية والمتخصصة — لمحات

ختامية .

ملحق رقم (١) : مجلة الكواكب :

مبانيات أساسية :

١ — إعداد مرات الإصدار شهريا .

٢ — طرح أول إصدار .

٣ — إيهام وجهة النشر .

٤ — رئيس التحرير .

٥ — شكل الإخراج الفني .

٦ — السعر / الاشتراك .

٧ — التوزيع .

٨ — الإعلانات .

٩ — مجلة « من السينما » :

بقلم : زكريا عبد الحميد .

١٠ — تقديم :

أولا — التعريف بالمجلة وبياناتها الأساسية :

ثانيا — أبواب المجلة الرئيسية :

١ — الأسبوعية .

٢ — احسن رواية لهذا الأسبوع .

٣ — السينما في مصر والخرج .

٤ — في أدب الفيلم .

٥ — تاريخ انشور الحركة .

٦ — قصة الأسبوع :

٧ — سؤال وجواب .

٨ — بريد القراء .

٩ — كواكب الأنلام الجديدة .

١. — ملأنا على اللوحة النضية .

١١ — رسائل حرة .

١٢ — لوحة الشرف .

— أهداف المجلة .

— تطبل للباب الخاص بالنقد الطبقي بالمجلة .

— أبواب رسائل القراء للمجلة وانجاعتها .

ثالثا — عرض وتحليل للبراد والموضوعات الأخرى بالمجلة :

— متابعات خبيرة لنجوم السينما الأجنبية .

— موضوعات تثقيفية وسينمائية متنوعة .

— العدد (١) في ٢٢/١٠/١٥ — العدد (٢) في ٢٢/١٠/٢٩ — العدد

(٣) في ٢٢/١١/٥ — العدد (٤) في ٢٢/١١/١٢ — العدد (٥)

في ٢٢/١١/١٩ — العدد (٦) في ٢٢/١١/٢٦ — العدد (٧) في

٢٢/١٢/٢ — العدد (٨) في ٢٢/١٢/٩ — العدد (٩) في

٢٢/١٢/١٦ — العدد (١٠) في ٢٢/١٢/٢٣ — العدد (١١) في

٢٢/١٢/٢٠ — العدد (١٢) في ٢٤/١/٦ — العدد (١٣) في

٢٤/١/١٣ — العدد (١٤) في ٢٤/١/٢٠ — العدد (١٥) في

٢٤/١/٢٧ — العدد (١٦) في ٢٤/٢/٣ .

— موضوعات مختارة بالنقد .

— مسابقات وإعلانات .

رابعا — رصد وتحليل القضايا التي تناولتها المجلة :

١ — قضية الرقبة والإساءة لأمير .

٢ — قضية لعضود دور العرض والشركات السينمائية المصرية .

خامسا — الخلاصة :

— هوائش .

• مجلة « كواكب السينما » مادة علمية : هي التماسالي تحرير : فريدة
مرعى

— تبهود — المواد السينمائية — القضايا التي طرحتها — المسابقات

— الصور — مواد غنية — الموسيقى — المسرح — الأدب — موضوعات

خاصة بالمرأة — الإعلانات خاتمة — الهوائش .

• قراءة في سطور « التجووم الجديدة » الثريا السابقة (١٩٤٣ —

١٩٤٨) .

بظم : هشام لائمين

— مقدمة — التجووم والسينما — الأبواب ودلالاتها — ملاحظات

أولية — النزعة النقدية — ملاحظات عامة — معارك سينمائية وشخصية ... تحليل محتوى .

— النقد الفني .

مفهوم النقد — معارك النقد .

(ب) الفنانون وساحة مصر .

(ج) معركة الاقتباس والسرقة .

(د) معركة الرقابة .

— قضايا ومعارك أخرى — سقوط الفيلم المصري — الأمن والأمنية — الإساءة للعرب والمسلمين — حماية السينما من الدخلاء — القومية العربية — الوعود الجديدة — تجاوزات ننية — عدد ممتاز — تغيير نسبي — الهوامش .

✻ مجلة « السينما » .. مرآة السينما .

ملادة علمية : أحمد حسونة — تحرير : وليد الخشاب

— بيانات عن مجلة « السينما » — توجهات مجلة « السينما » — نموذج هوليوود وصناعة النجم — نحو تأسيس النقد السينمائي — نحو ثقافة سينمائية — السينما كصناعة — الهوامش .

✻ « سينى فيلم » وجاهك بلسكال قنا عشر عاما من الدفاع عن السينما المصرية . بقلم : م. التماسني .

الهوامش — بيان بالأفلام التي شاركت في تحرير المجلة — هيئة التحرير :

جك بلسكال — فوزي الشقوي — جبريل إبراهيم ليهوم — عبد النور خليل — عثمان الخشيلي — يوسف جبره — حسن أمم عمر .

— بعض الاسماء التي ساهمت بمقالات في سينى فيلم :

ناداف — جوزيف وشرج — سلومة عبد الرازق — أحمد فتحي حسن — مصطفى العطار — سيلفيو موروزي — أدولف بروشار — أنطون خوري — شبيب سكر — اسماعيل شريف — أنطون جنادي — ليدو — مارتن كنجي — سيد عيسى .
بيان بأعداد مجلة سينى فيلم .

تعريف بالمشاركين :

● الأستاذ الدكتور / مذكور ثابت — فريدة مرعي — زكريا عبد الحميد — سهام عبد السلام — محمود قاسم — فاضل الأسود — هشام لاشين — وليد الخشاب — م. التماسني .

تعريف بالمشاركين

الأستاذ الدكتور مذكور ثابت :

يظهر التعريف به في نهاية الكتاب متصفا مقال للأديب خيرى شلى ومقال للكاتب الصحفي أحمد فكرى ، ومقال للكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة ، بالإضافة الى السيرة الشخصية .

فريدة مرعى :

تخرجت من جامعة القاهرة قسم الأدب العربى ، تخصصت في معهد السينما بالقاهرة في قسم السيناريو ، وحصلت على درجة الماجستير من قسم الأديان بجامعة تيل في الولايات المتحدة ، درست في جامعة مارس بالعرب وفي جامعة طوكيو باليابان وفي المعهد العالي للسينما بالقاهرة ، وهي تعمل الآن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة كأبنة مكتبة 'ولى ورتبة' لقسم حفظ المقتنيات ، لها العديد من المقالات والدراسات عن الأدب والسينما في الهلال وإبداع والف ونداء وأدب ونقد .

زكريا عبد البديد :

ناقد سينمائي ، دبلوم المعهد التجارى بالإسكندرية ١٩٧١ . له كتابات بكثرة ناذى السينما بالقاهرة وجمعية الفيلم من منتسب السبعينات . ما بين عامي ٨٢ ، ٨٧ كتب وأخرج وأنتج أفلام قصيرة ١٦ مللى - ٨ مللى سوبر في مجال سينما الهواة (الذى يأتى - ولا يأتى) (يوم آخر) (خيانة الشوارع) ، عرضت بمهرجان تلبية الدولي لأفلام غير المحترمين منونس . شارك في إخراج الشريط الجماعى (أدي أنسا - وادي الأرض) ميديو تجريمى إنتاج سويسرا ١٩٩٤ وعرض بمهرجان الاسماعيلية الدولي الرابع للأفلام التسجيلية والتصويرية عام ٩٥ . له مقالات متفرقة ببعض الدوريات الثقافية المصرية (أدب ونقد) القاهرة (ملحق مجلة الهلال) . كتب سهرات تلفزيونية أم تنفذ بعد .

مسهام عبد السلام :

بكالوريوس الطب سنة ١٩٧٢ . دبلوم دراسات عليا المعهد العالى
للبيد الفنى سنة ١٩٨٥ .

نعد حاليا لدرجة الماجستير فى علم الاجنماع الاتقرومولوجى بالجامعة
الامريكية . مدرسة مادة التدوق الفنى لطلبة معهد دراسات القاهرة
باللال الاحمر الماسطنى . لها كتابات تقدة وترجمات وعرض لمواد
علمية نشرت فى نشرة نادى منها القاهرة - نشرة جامعة
اليلم - نشرة ومطبوعات معهد جونه - مجلة ادب - مجلة الفنون
- مجلة الهلال - مجلة القاهرة - جريدة الاهلى - مطبوعات قصر
السينما - مطبوعات صندوق التنمية الثقافية - مجلة الثقافة العالمية
الكويتية - جريدة تشرين السورية - دورية انترناسونال جورنال اولى
بيدل ابست ستاديز .

ساهمت فى انشاء مكتبة كتب ويديو قصر السينما واعداد
الدراسات به ١٩٨٨ - ١٩٩٠ .

ساهمت فى ادارة مهرجان الاسماعيلية الدولى للالام التسجيلية
سنة ١٩٩٣ ، وفى ادارة نفوات بحبة نقل السينما المصريين وجمعية
التسجيلين ومعهد جونه ، وحزب التجمع وقصر السينما .

حصلت على الجائزة الاولى من المركز القومى للقائة الطفل من
سيناريو التحريك ، انا وهو .

محمود قاسم :

تخرج من جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٢ - عمل مديرا للتحريك
بداو الهلال - من مؤلفاته : الاقتباس فى السينما المصرية ، موسوعة
الالام العربية (مع آخرين) ، الحب فى السينما المصرية ، حصل
على جائزة الدولة للتشجيع فى ادب الاطفال . له ست روايات منها
رواية من عالم السينما تحت عنوان : وقائع نفوات الصا ، ورواية
من عهد الطم حفظ . ومن بين كتبه الاخرى موسوعة جائزة
نوبل ، وجوليسيس الادب جوليسيس للسينما ، و سينما عادل امل .
يكتب فى العديد من الدوريات المصرية والعربية .

فانسل الأسود :

بكالوريوس المعهد العالى للسينما شعبة سيناريو ١٩٧٥ - دبلوم
المعهد العالى للنقد الفنى ١٩٨٨ - درجة الماجستير فى النقد السينمائى
١٩٩٥ - مشروع للحصول على درجة الدكتوراة تحت الاعداد . من
مؤلفاته « الرجل القبة » - بحوث ودراسات الهيئة العامة للكتاب
١٩٨٨ ، « السرد السينمائى » ، ١٩٩٥ ، « تشكيل الزمن »
(حب الطبع) ، « الاستعارة والمجاز السينمائى » (حب الطبع) .

هشام لاشين :

حاصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٨٤ من جامعة عين شمس .
عمل بالمصحاة نور لخرجه ثم درس فى كتب النقد السينمائى وتخصص
فى مجال كتابة النقد السينمائى بدءا من عام ١٩٨٦ وكتب فى مجلة الوطن
العربى الرئيسية ثم فى مجلة الكواكب وأخيرا جريدة الأحرار التى عين
بها بعد ذلك .

حاليا مشرف على الصفحة الفنية بجريدة الأحرار . له عدة
وؤلات أهمها : (سينما الاغتصاب والعنف) صدر عام ١٩٩٢ و (شاذية
معبودة الجماهير) صدر فى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى
١٩٩٤ .

وليد الخشاب :

ناقد أدبى وسينمائى ، بعد حاليا رسالة الدكتوراة فى آداب
القاهرة بعنوان « المبلونرايا من الأدب الى السينما » . صدرت له ترجمة
ديوان شعري من الفرنسية ، وكتاب عن التداخلات بين النصوص
الأدبية والفنون الأخرى بعنوان « دراسات « نمدى النص » (المجلس
الأعلى للثقافة ١٩٩٥) .

مى التلمسالى :

ناصة وناقدة سينمائية وأدبية ، بعد حاليا رسالة للدكتوراة فى
آداب القاهرة بعنوان « آليات الوصف الأدبى والسينمائى » . صدرت
لها عدة ترجمات عن الفرنسية فى مجال النقد السينمائى والمسرحى ،
من بينها « السينما العربية » (هيئة الكتاب ١٩٩٤) ، « قراءة المسرح »
(أكاديمية الفنون ١٩٩٤) . كما صدر لها كتاب فى النقد السينمائى عن
أعمال المخرج نواد النهلى بعنوان « زهرة المستحيل » (صندوق التنمية
الثقافية ١٩٩٥) .

ملفات السينما تبدأ بصعافة السينما في مصر

تحليل وتعليق : ماجدة موريس(*)

تحت شعار إعادة التاريخ للفنون المصرية الذى طرحته أكاديمية الفنون على أيدى رئيسها الدكتور « فوزى بهس » ، ومن خلال المركز القومى للسينما التابع لوزارة الثقافة واللى يترأسه الدكتور « مذكور ثابت » ، وبإشرافه وتقديمه اتت هذه الملفات ، وبلغت إصداراتها حتى الآن أربعة كتب بحثية صدرت كلها عام ١٩٩٦ (كتبت هذه الدراسة قبل أن يصبح عدد الإصدارات ١٥ ملفات في الفترة من ١٩٩٦ حتى ١٩٩٩) وهى على التوالى :

١ - « صحافة السينما في مصر » النصف الأول من القرن العشرين تأليف مجموعة من الباحثين هم : « فريدة مرمى » ، « ركنيا عبد الصيد » ، « سهام عبد السلام » ، « محمود قاسم » ، « ماضى الأسود » ، « هشام لكهن » ، « وليد الخشاب » ، « أحمد حسونة » ، « من الطمستى » ، « الماهر والمنسق العام لها هو « فريدة مرمى » .

٢ - « ثقافت السينما في مصر » (اتجاهات نقدية) تأليف : د . تلجى فوزى .

٣ - « أيتاع وموتاج الفيلم في مصر » (المؤثر النظرى الأجنبى) تأليف : عادل منير .

٤ - « أفلام الحركة في السينما المصرية » (١٩٥٢ - ١٩٧٥) تأليف : سبى سيف .

ولأن هذا المشروع الرائد يمثل خطوة هامة على صعيد البحث في تاريخ وحاضر السينما المصرية : خصوصا ما يمثل علاقتها الجدلية

(*) دراسة كانت قد أعطاها النخبة المعروفة ا . ماجدة موريس بعد إصدار العدد الرابع من ملفات السينما ، وقد واثقت على كثرها لأول مرة ضمن هذا الكتاب .

بالمؤثرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وهي العلاقة التي عكستها بلدات الصحف في المجالات التي اهتمت بالسينما المصرية وتخصصت فيها ، فأتى ساعرض هنا لما قدمه الكتاب الأول تحديداً وهو « صحافة السينما في مصر » ، والذي يكثف عن تاريخ حبس وهام من تبادل التأثير والتأثر بين المجتمع والسينما والصحافة ، حيث يحتوي هذا الكتاب على أسس ومؤثرات حركة النقد السينمائي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين ومناهجه ومبادئه ، كذلك رصد درجة التأثير من صحافة السينما على جماهيرها ، وكذلك حركة النقد له مسار صناعة السينما المصرية ، والذي سبق ميلادها ، وهو يؤكد المثير على الملكت الدكتور مذكور ذات حينها يقول في مقدمة الكتاب الأول - والمشروع - ان هذه الملكت انما تنطلق من قناعة تامة بان البحث والكشف هما ارقى وسائل الاحتفاء بالثقافة ، ومن هنا باتى عام الاحتلال بمنوية السينمائية في « عصر يعني انسانا الذئيب والبحث واتقاء ما يكشف عنه من جديد » .

❖ الكتاب الأول - صحافة السينما في مصر / النصف الأول من القرن العشرين :

— البحث الأول :

مجلة « الصور المتحركة » و « السينما في مصر » بقلم: فريدة مريى

يرصد البحث الذي باتى في أربعة وجوهين صريحة : أول مجلة سينمائية متخصصة تصدر في مصر والعالم العربي ، وهي مجلة اسبوعية مصرية من القطع المتوسط بسعر عشرة ملوكات ، وصاحب ومديرها المسئول الصحفي (محمد عوض) ، الذي أصبح صاحب المجلة والمدير المسئول بعد تجاوزها عاما على ظهورها . تؤكد فوزع في جميع أنحاء القطر المصري وخارجيه ، ومصدر أول عدد منها يوم الخميس ١٠ مايو ١٩٢٢ (آخر عدد) لسنة ١٩٢٥ في ١٠ نوفمبر واختلعت المصائر كما تذكر الملاحظة في كم اعداد التي صدرت منها (انه ٧٣ عددا أو ٢٢ أو ٧١) وغير ذلك الذي يتضمنه البحث ترصد أيضا ملامح ما قبل صدور المجلة سينمائية واجتماعية وثقافية وبالذات عقب وصول الفن السينمائي في مصر عام ١٨٩٦ ، والتي مهدت الى ظهورها ، ثم الملاحح المعلمة المجلة التي ظهروا بها تقريبا على مدار اعدادها الثلاثة والسبعين ، وهي محدثه الصور المتحركة دائرة محارف السينما ، « برلمان الصور المتحركة » ، « حول العلم » ثم تناول بالتفصيل كل باب ، مختارة لينة مختلفة من اعداد متعددة

مسواك شكل الباب ومداخله والمادة التي تقدم ومحرريها والتي
 يمكن القول انها لم تترك شيئا لم تتناولوه سواء اخبار السينما في
 الخارج والداخل ، او هولات مع القراء عن السينما ، « شكل
 اسئلة واجوبة تتناول اهم ما يشغل بالهم عن السينما . وذلك كما
 في باب دائرة معارف السينما ، اسرارها وخباياها التكنيكية ، وبشكل
 يكشف عن اهتمام حقيقي من القارئ بمعرفة دقائق هذا الفن ، وفي
 نفس الوقت يكشف عن سعة اطلاع الذين يقدمون الاحداث ، في
 هذه المرحلة المبكرة ، كما تدور رغبة الكثيرين احتراف التمثيل بالسير
 للخارج من القراء ، في نفس الوقت طرح عبر القراء لأول مرة السؤال
 الكبير لماذا لم تنشأ شركة سينما مصرية (اي شركة للانتاج
 السينمائي) في مصر ، وفتح الباب مبكرا في عمر هذه المجلة على
 مناقشة تنبص بالحياة الوطنية حول هذا الموضوع ، حيث
 يجب على مصر ان لا تتخلف عن ركب الحضارة ويجب ان تأخذ
 بأساليب التقدم مثل الغرب ، ولقد دعا الى اقتراحات بانشاء مدرسة
 لتعليم التمثيل ، ودموية اثرياء مصر كما فعل الغنياء اوروبا بلستيل
 اموالهم في هذا المشروع ، واهلم هذا المجلس غير العادي من عديد
 الذين ارسلوا يؤيدون ، تأخذ المجلة زمام المبادرة لاتشياء هذه
 الشركة السينمائية موجهة الدعوة لكل مصري ، لئلا جهده معها
 لتحقيق المشروع ، والاجتهاد في عقد جمعية لتكون مجلس يشرف
 على جمع الاشتراكات وتنفيذه وهكذا يظهر اول بيان حول انشاء
 (سينما مصرية) لكل من يريد ان يكون مضموا في هذه الشركة ،
 ثم عقد جمعية مصرية بتأسيس فيها نادي للصور المتحركة لتعليم
 الجميع مشروع الفن السينمائي ، وانتخاب مجلس ادارة مؤقت للنادي
 من عشرة اشخاص لوضع قانونه ، ثم عرضه على الجمعية
 المصيرية التالية البت فيه ، ونلمح من بين اسمائه اثنين من رواد
 السينما المصرية (حسن الهلباوي ومحمد يوسف) ، ثم يتم بالفعل
 انتخاب لجنة جديدة ثابتة ، ويحدد رسم دخول للنادي ، ثم ما يلبث
 سبيل الاسكندرية الاعلان عن تكوين فرع للنادي الصور المتحركة
 الشرقي بالاسكندرية وانتخاب مجلس ادارة تلمح من بين اسمائه واحدا
 ايضا من رواد السينما المصرية هو حسن جمعة .

لكن جرح على ذلك ، ان يفتح الباب ايضا على مصراعيه
 ليكشف عن عقول شديدة التقدم والتميز في فهم (وضع المرأة المصرية
 وعلاقتها بالفن وبالذات من التمثيل) حيث يحاول باب (البرلمان) الى
 سلحة مسالمة للنقاش ، تدخلت القرائات من النساء طرنا في
 المناقشة لأول مرة ، وحيث يحلوا الى معنى الحلال والحرام وبالذات

« القفلة » وبخول الدين والشروع طرما في رفض القفيل المرأة ،
والتهجم على الغرب ورد المبتدلين على المعارضين ، مما يكشف
أن تلك القضية منارة بكل دقائقها من العنصرية مثلما يقول أحدهم
معارضها : أنه يرفض اشتراك المرأة في القفيل لأن الزوج الشرقي
لا يرمى بأن يتقاهما أحدا « كما تعقب واحدة مؤيدة !! وإي والد من
عائلة شريفة يطبق مشاهدة يتلقه تمثل أدوارا غرامية أمامه ...
وكيف يكون مركزه بين أخوانه « بينما يعقب مؤيد : « هذه القبيلات غنية
وليست غرامية كما تظن ، وحل المثل منحل الأخلاق ليهوى في هاوية
النساء بمجرد التقبل الصنماي !! » وآخر رد « لعلنا ليقبل لي
حضره أية جريمة نعم إذا كان المنسل على العرس ... » لمجرد
التقبل نسوء سماعة ! أن لنقبل في الذليل لا يعمل عليه وليس
هو حلة شرف للسملة ، لأنه ليس تقبل الهوى أو العرام الذي نهى
منه الفضيلة أما قولك أن هؤلاء النقيات لن يزوجن فيكبنى أن أقول
أنهن سيكن لهن من المراكز ما يجعل كل أنسلن شئى أن تكون
أحدهن زوجته ، وأعلم أن الواجب علينا تشجيعهن ليظهر هذا الفن
في عظمة مصرية بخنة ، ولا حاجة لنا بالاحتشيت حتى لا تكون هذه
كفسرية ظاهرة ببقاء المرأة الشريفة على حالتها القديمة « ، ثم تبدأ
تظهر مطالب المنشدين برقابة لأول مرة على الشرائط التي تعرض
في البلاد فلا تسمح بعرض تلك المحتوية على منظر فحل من رؤيتها
الفضيلة وتنسد أخلاق الشباب ، كما تظهر لأول مرة المقالات
النقدية السبيلة من الآراء ، كما تقوم المحلة من جانبها ببعض المحاولات
النقدية ، إلى جانب ما سبق كانت هناك المسابقات الفنية والإعلانات
والمقالات الطويلة من الصنماي ، بالأسف لمضى المقالات القليلة من
المسرح ، كما اهتمت المجلة بعنصر المكاهة ، واهتمت بنشر
فيلم كامل في كل عدد .

كما اهتمت بنشر الأسلاسل وقصص حياة الممثلين ومصورهم ،
وفتحت المجلة أسب للإعلانات بكل أنواعها ، مما يكشف عن
الاستخدام المبكر للأسنماي ولعن كوسيلة لجذب المعلن وزيادة
إيرادات إدارته ، وقد سميت محطة « تصور المحركة » من إدارة
مطورها وتلقاها وانفرادها بأكثر عدد من الآراء « لم تدم به محلة
مصرية كانت تصدر في ذلك الوقت « الكثير من الصيق لبعض
المجلات الأخرى التي كانت تصدر قبلها وعاصرها مثل مجلة
« الكشكول المصور » وهي مجلة اجتماعية ثم سياسية هزلية مداه
من علم ١٩٢١ ، وكانت معادية للسعديين أي الزعيم « سعد زغلول ،
بينما كانت الصور المحركة سعدية مثلها مثل معظم الصحافة المصرية

في ذلك الوقت ، كذلك كانت مجلة وطنية تقدمية تؤمن بحق المرأة في العلم والمعرفة ، وفي الحصول على كرامة حقوقها السياسية ومشاركة الرجل الحديث ، فيما كانت الكشكول مجلة محافظة نهاجم « السفور » واختلاط الرجال بالنساء وتسخر من كل نشاط نسائي جاد ، ولتتهزت الكشكول دعوة الصور المتحركة الى انشاء شركة سينمائية مصرية ونفتح الابواب للرجال والنساء لمساهمتها في الحقن السينمائي تبليلا وتصويرا واخراجا وانتاجا ، وامبرتها فرصة للحموم ، كتبت لهم المجلة واصحابها بالنصيب والاحتيل واضاعة اوقات الطلبة ، نظرا لما تصفوا له وليس في قدرتهم ماديا وهو تالف شركة للتشيل السينمائي ، ثم استخدمت كل الطرق لي تشويهها فومستها ايضا انها مجلة سقيمة عتيبة ، ثم حاولت اثارة المجتبع ضدها ، كما حاولت تخويف الاسر المصرية المحافظة بان ما تفعله المجلة ما هو الا تخريب ببعض البنات وجرحهن الى مواطن الخطر ، ثم اخيرا لحأت الى اثارة رجال الدين ضدها (٢) ، وتواكب هذا مع احكام الشسبل والهواة من الالتحاق بدورسة التمثيل التابعة للنادي الذي انشأته المحلة ، رغم الاملانات التي تطهم على ذلك وتنتظر مساهمتهم بالبرجمات ، مما اثر على مبرانية المحلة التي كانت تتولى الالتاق على المدرسة دون عقد مما يستنزف رصيدها ، فنوقف النادي ونشل مشروع المدرسة ثم ما لبثت المحلة نفسها « الصور المتحركة » ان تعثرت بتدهور نوع ورقها ، تلاه تضيض عدد صفحاتها ، رغم نداء آخر الى القراء بعنوان « من الملوم ؟ » عرض فيه اصحابها الصورة كاملة حتى تخلص مسئوليتهم ايلم القراء والتاريخ ، لكن لما قائل القراء هذا النداء ايضا بالتراخي اضطرت الى الاحتجاب عدة اشهر بعد صدور عددها ٦٥ في ٧ أغسطس ١٩٢٤ بحجة الاجازة السنوية ، وطل حتى ٩ ابريل ١٩٢٥ ، ثم عانت للظهور ، بعددها السادس والستين ، واستمرت تصدر شهرين ثم انسحبت نهائيا من الميدان بعد العدد ٧٢ ، وهكذا نسيت « الصور المتحركة » اناسها بعد جهاد طويل قاومت به بطولة ، اللامبالاة والتراخي والنشويه من قبل المجلات المنافسة .

وكما تقول الباحثة في ختام بحثها انه رغم اختفاء مجلة الصور المتحركة الا ان اثرها ظل باقيا في كل المجلات التي لحقتها مثل معرض المنيا ، ولولمستغرافية وعالم السينما .

البحث الثاني : (معرض الثقى) ولزها في نشر ثقافة السينما :

بقلم : زكريا عبد الحميد

● يتناول هذا البحث الذى يقع فى أربعين صفحة « مجلة معرض السينما » التى صدرت فى « دشة الاسكندرية » ، وصدر عددها الاول فى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ .

● كان صاحب امتيازها ، ومدير تحريرها المسئول « محمد عبد اللطيف » ورئيس تحريرها « عبد القادر بركة » ، وعدد صفحاتها ٢٤ صفحة « من القطع المتوسط » ، بسعر عشرة مليات .

وهى مجلة اسبوعية تنالمت اعدادها القليلة فى غير انتظام خلال الاصدار الاول لها على ٢٤ ، ١٩٢٥ ، ثم اصدارها الثانى عام ١٩٢٧ ، ثم اصدارها الثالث والآخر عام ١٩٢٩ ، حيث انتظمت اعدادها الستة عشر (وهى كل ما عثر عليه الباحث بدار الكتب المصرية) .

ويقسم بحثه الى اربعة اقسام : تهيد عن نشأة وازدهار الصحافة السينمائية المتخصصة فى العشرينيات فى مصر عامة ، وفى الاسكندرية بوجه خاص ، ثم القسم الاول خاص بالاصدار الاول للمجلة ، يليه الاصدار الثانى ، ثم الثالث والآخر .

فى التمهيد يرى الباحث ان المقدم العشرين كان « العصر الذهبى » للصحافة السينمائية ان حاز التعبير ، ثم يبرز له سؤال حدير بالملاحظة والتسجيل وهو كيف يمانى هذا الازدهار للصحافة السينمائية فى مصر بالرغم من ان نشأة صناعة السينما فى مصر جاءت فى اواخر العشرينيات أى عام ١٩٢٧ كما هو معروف مع ظهور فيلم « ليلى » لعزيرة امير و « قبله فى الصحراء » للأخون لاما وان كان يعقب انه يمكن أن نجد الاجابة لهذا التساؤل فى كون الصحافة السينمائية « كانت تهتم بالسينما على المستوى الأجنس العرب على تلك الفترة » ، ويبدو أن ذلك كان امرا طبيعيا فرضته ندرة الانتاج السينمائى المحلى خلال السنوات الأخيرة من العشرينيات كما يذكر د . على شلش (ناقد سينمائى مصرى) ، أو فى السطور التالية للدكتور مذكور ثابت حين يذكر « بدأ انتاج الفيلم المصرى بما يمكن اعتباره صناعة مع مطلع العشرينيات رغم الاحتلالات التاريخية حتى الآن حول السنة العشرينية التى تعتبر البداية الحقيقية لنشأة صناعة مصرية حقيقية فى السينما » (٣) .

● ثم « القسم الأول : » معرض السينما ، في إصدارها الأول الذي يشتمل على ثلاثة أعداد (هي كل ما عثر عليه الباحث بدار الكتب) ، ١٧ ، ٢٤ ديسمبر ١٩٢٤ ، ١٨ أبريل ١٩٢٥ ، وجوقف عند القتل الاستعاضى للعدد الأول ، تحت عنوان المتقدمة لمدير المحطة ومساهم امتيازها « محمد عبد اللطيف » ، ويخبر من خلاله أهداف ومبيلات المحطة بوضوح « أن الأجانب أخذت في اظهار الجلات لكثرة في سبيل اعلاء هذا الفن فتخاطفتها الايدي ، لذلك اظهرنا مجلتنا هذه لتكون كالصباح المنير ، ينير لهواة السينما عقولهم فيعرفون ما غاب عنهم من حوائث الممثلين وما بهم معرفته من عالم السينما والمجهودات التي تبذل في سبيل قوام هذا الفن ورقيه . »

ثم يعرض الباحث لأبواب الإصدار الأول ومواده الأساسية مع تحليل موجز لمجل ما جاء بها وهي : (أخبار المرض) ، (ملخص لأحد الأعلام الأجنبية) ، (استعراض الروايات) ، (منوعات مصورة) ، (موضوع مصور) ، (أمرار السينما) ، (هل تعرف) ، (مسابقات) ، (دليل المعرض) ، (آراء القراء) ، ثم يقدم ملاحظات ختامية ليبدأ بخص الإصدار الأول وهي :

١ - غلبة الموضوعات الإخبارية الخفيفة من النجوم الأجانب وصورهم ، وغاية المادة القصصية (ملخصات الأعلام الأجنبية) . .

٢ - مجل المواد المنشورة بدون توقيع ، كما أنها في الضال متروكة عن الصفحة السينمائية الأجنبية ، وكالوجات لسرركات توزيع الأعلام الأجنبية في مصر .

٣ - لم ترد أي اشارات من مجل النشاط في بعض الأعلام المصرية القصيرة (تسجيلية وروائية) مثل افتتاح مقبرة نوت منح آمون - و - الباحثكتب - لمحمد بيومي .

٤ - لكن يلاحظ أنها بالرغم من أنها لم تكن بالنشاط السينمائي المصري - المحدود وقتها - إلا أنها أبدت اهتماما وتشجيعا للمطلب الذي سلنته مجل الصحافة السينمائية في العشرينيات وهو الدعوة لخلق صناعة سينمائية وطنية .

القسم الثاني : الإصدار الثاني ويشتمل على عدد من مقت ١٧ ، ٢٤ يوليو ١٩٢٧ (كل ما عثر عليه في دار الكتب) ويضاف فيه السيد (حسن جمعة) كمكثرت تحرير ، الرائد الأول للنقد والثقافة السينمائية بمصر ، بدلا من عبد القادر مركة ، وتظل بمررها التسليق لكن تزيد

صفحتها الى ثلاثين من القطع الكبير ، وأوابها كالتالى (لاسبوعية المحرر) ، (خلف الستار القضى) ، (الحركة السينمائية فى مصر) ، (عرض وتلخيص لأحد الأعلام الأجنبية) ، (مسرح الخيال) ، (موضوع مصور) ، (رأى العلم) ، (لجو المسرحى) ، (باب التسلية) ، (عرض وتحليل للمقال الانتهاجى أو اسبوعية المحرر) ، ثم يقدم الباحث رسداً للمنشور من موضوعات وقضايا بالمجلة فى إصدارها الثانى ، لبرز ما فيه قضية الرقابة السينمائية فى مصر ، المطالبة باستبدال الرقيب الأجنبى بأخر مصرى ، وأن كان السبب اخلاقى ، ان الأجنبى يتساهل مع الشرائط التى تحوى الكثير من المنظر المخزية ١:١٢ ، ثم هوادة السينما فى مصر وأهمية إنشاء نوادى أو جمعيات تتكفل بنشاطاتهم ، وكذلك الحركة السينمائية فى مصر (عكس الاصدار الأول) حيث يتم تناول فيلم قصير بعنوان « شريط حيلة الألعاب الجبازية للمدارس المصرية » ، والذى تضمن تقييما نقديا له ، ثم الأهم أول تعريف لتاريخ المجلة « محد طلعت حرب » الراسملى الوطنى المصرى الذى أسس « استديو مصر » من خلال خطبة القاها من قوة السينما وطريقة استخدامها فى مصر ، ووظيفة شركة مصر الفثيل والسينما وأعمالها وأغراضها ، ثم عرض لبعض الأفلام القصيرة من إنتاج الشركة بعديقة الأزيكية يوس ٢٩ ، ٢٠ مارس ١٩٢٧ ، أما أخطر ما تناولته المجلة فى العدد الثانى هو استخدام «سينما فى أغراض التعليم عبر مثال بعنوان (السينما ومشروع انخراطها فى المدارس المصرية) ، وأن كان له جنور صحفية منذ عام ١٩١١ وقد طبق هذا فعلا عام ١٩٢٢ كما يرصد « أحمد الحضرى » الناقد السينمائى المصرى ، ثم يرصد الباحث أيضا ملاحظة خنلبية ، أهمها اتساع رقعة توزيع المجلة ، ثم وجود اشارات لبعض الموضوعات التى سيتم نشرها فى العدد التالى ، مما يرجع وجود جهود أخرى لهذا الإصدار مفقودة .

القسم الثالث : وينتقل فيه لابتياز المطلة « أحمد نجيب » مديرا مسئولاً ، كما تغير محررها فأصبح « عز الدين صالح » بدءاً من ٢٠ يناير ١٩٢٩ ، ويشتمل على ١٦ عدد ، وتتراوح صفحاتها ما بين ٢٠ ، ٢٨ صفحة من القطع المتوسط ، وتتلعت بانتظام هذه المرة ، وظل سعرها كما هو ، ومجبل أبوابها الآن :

من مكتب التحرير ، بين المحابر والأوراق ، همسات الرق ، فوق الستار القضى ، تجريحات بين الجد والهزل ، زملائنا الظرفاء ، صحيفة الهواة أو رأى العلم ، السينما فى مصر ، رواية الأسبوع ، على المسرح ، الرياضة فى أسبوع ، حركة المطابع ، صندوق البوستة ، رسائل القراء للمجلة .

وتمثل أهداف وطموح هذا الإصدار الأخير عبر المقال الاستتاحي :
 أن المجلة صدرت لتسد فراغا في عالم السينما والمصاحبة المصرية ،
 ومساعدة المشاهدين على اختيار الفيلم المناسب ، ويذكر أنه وجد
 التشجيع من الأصقاء الأدياء : خليل مطران ، عدلى العقاد ، إبراهيم
 عبد القادر المارسي ، توفيق حبيب ، أحمد زكي أبو شادي ، محمود
 أبو طايبة ، عبد اللطيف البشار ، محمود خليل راشد .

ثم يقدم الباحث رسدا موجزا لأبرز الموضوعات الثقافية
 والسينمائية الأخرى التي قدمت ، ويجعلها ضمن إطار مساندة صناعة
 السينما المصرية الوليدة وقتذاك كتصنية وطنية من مواجهة هيمنة
 السينما الأجنبية ، ثم النهوض بهذه الصناعة وتطويرها ، وكذلك
 وسائل الدعاية للإعلام المصرية بالصنادير التكميات والتكولوجيات
 الإعلامية مثل شركات السينما الاحسية ، العناية بتسجيل الأحداث
 والمسابقات المصرية الهامة عبر حرائد سينمائية مصرية بدلا من
 الأجنبية ، مواجهه الاحتكار الاجنبي لتوكيلات دور العرض وشركات
 توزيع الاعلام الأجنبية في مصر ، الدعوة لتناول الموضوعات التاريخية
 والقومية ، الأنلام التطبيعية والإرشادية واستخدامها في التوعية ،
 الرقابة والتشريعات السينمائية ، هواة السينما وضرورة انشاء
 جمعيات وواد خاصة بهم ، ثم العديد من الموضوعات المتنوعة عن
 السينما كفن وصناعة في جميع أنحاء العالم ، وحوارات مع رواد
 السينما المصرية ، من الأخوين إبراهيم وبدر لاما ، وداد عرفي ،
 محمد كرم ، أحمد الشيريني شريك عزيزة أمير ثم رسد
 طوبل عن قضية هواة السينما وانشاء اتحاد أو ناد يجمع بينهم
 عبر اختيار نماذج متنوعة من رسائل قراء المجلة ، وعرض
 للمقالات المقدمة المختلطة التي كتبت من فيلم « فاحشة فوق الهرم » ثم
 النقد النظري بالمطلة ، ويخلص الى « لاحظت حثاسة » أن المجلة في
 إصدارها الأخير تطورت الى حد كبير في إطار التنوع والجديّة ، وأن كل
 كسان مجل اصحابه السينمائية المتخصصة معترت في صنورها بسبب
 ضعف مواردها المالية .

**البحث الثالث : (مجلة أوليا السينماوغرافية) عرض وتحليل كمي
 وكيفي :**

بقلم : سهام عبد السلام

بأنى البحث « سنة وثلاثين صفحة » مبينا أن هذه المجلة « أوليا
 السينماوغرافية » هي خامس مجلة سينما تصدر ما بين ١٩٢٠ م ،

والرابعة بين المجلات المحررة باللغة العربية ، وصدر أول عدد في ١١ نوفمبر ١٩٢٦ بالقاهرة ، وصدر منها ١٢ عددا ، وان كان العدد غير مبرمج بأن يكون بين ١٦ أو ١٧ عددا ، وهي أسبوعية كل يوم خميس ، وصاحبها ومديرها « حسن حسنى الشبراويشى » وليس لها رئيس تحرير ، أما صاحبها فهو رئيس جمعية الاتحاد التمثيلي الذى انضم اليه المخرج « محمد كريم » (٤) بعد أن انحلت الشركة الإيطالية السينماتوغرافية التى كان يعمل بها مديرا . ولم تعدد المجلة على العمل الصحفى المنظم ، فصاحبها هو محررها الوحيد ، لأن أغلب مقالاتها غير موقعة ، إلا الموضوعات التى بأقلام القراء ، وبينها أسماء مثل « محمد كريم » وأحمد جلال (٥) رائدان من رواد السينما المصرية فى الإخراج السينمائى ، وسبقهما خمسة ملوك ، فظهر عدد من المقالات بقلم « محمد كريم » مثل بحث عنى لخواة التمثيل السينماتوغرافى « كيف تكون ممثلا » وهى دروس مختارة فى فن التمثيل أعدها محمد كريم من واقع خبرته الشخصية ودراسته لأداء الممثلين ، وإطلاعه النظرى على مناهج أعداد المثل ، أما أبواب المجلة حسبا لرصدها الباحثة فهى الألعاب الرياضية ! (الحركة التنشيطية) ، (قصة الأسبوع) ، وهى من نصص أجنبية مترجمة بتوقيع أسماء مثل (سميد جودة السحار) ، (أحمد جلال) ، (محمد رشاد عزمى) ، (محمد نريد أبو هديد) ، (دائرة محارف السينما) ، (فى عالم السينما) ، (معرض الصور) وهو باب يغلب عليه الرسم الكاريكاتيرى للممثلين والممثلات ، (الرياضة العقلية) ، ثم مقالات متفرقة لا تندرج تحت باب معين ، ونبها معلومات نهم المشتغلين بمصناعة السينما ، ودعاية لسينما أولبيا وصاحبها « المسيو باردى » الذى من أصل إيطالى لكنه مصرى صميم !! ثم مقالات لأحمد جلال المخرج السينمائى ، والذى له باع فى العمل الصحفى من قبل ، لكن هذه المرة عن السينما ، ثم باب « برود القراء » والذى طرحت فيه أهم القضايا التى تفتتها المجلة وهى خاصة بالمرح والمسينما ، والى حقت على الارتقاء بالمرح والفولة على منح جوائز مجزية فى التمثيل ونشيد المسرح ، وفتح معهد للتمثيل ، والاهتمام بالمرح المدرسى وأنشاء الكونسرفتوار ، ثم إنشاء اتحاد للبلاد وهى قضية كانت مثارة ونهم الراى العام وسط الفنانين والصحفيين ، ثم الدعوة الى انتشار السينما المصرية ، وتأسيس سينماتوغرافية ، وإلغصها « حسن الشبراويشى » : فى ثلاث (تشجع الحكومة المصرية بارسال بعثات للخارج ، تعلمون رجال الأعمال مع كبار المالىين لتمويل الإنتاج وإدارته وإقدام المصريين على احتراف التمثيل) .

ونظمط الباحنة ان المجلة انتها ردود بأنه ثم انشاء شركتين احدهما باسم (مينا فيلم) في الاسكندرية ، وشركة للمال الكبير « ظلمت حرب » لكن المحرر بتجاهل ذلك ، مصررا على مشروعه الوحيد الكليل بانشاء المينما المصرية او يدمو اصحاب هذه الشركات للاتضلم اليه كما تضيف الى هذا التفاهل ضمت آليات العمل الصحفي بالمجلة ، لأن معنى هذا (أنه لا يوجد بها من يتابع المينما المصرية على نحو حدير بما تطلنه أنها متخصصة في من (المينما) بدليل تأسيس بنك مصر لشركة « مصر للتبثيل والسينما » عام ١٩٢٥ ثم نحت عنوان « المجلة شهادة على عصرها » توضح الباحنة لون الاعلانات التي كانت بالمجلة في سببها اولمبيا والمسلسلات الفيلمية التي تعرض بها ، والرقابة التي كانت متساهلة حتى في الموضوعات التي تتناول حياة الانبياء ، ونحت عنوان « لماذا توقفت المجلة من الصدور » ، تستنتج انه بسبب (انتقالها الى العمل الصحفي المحترف) و (فقر الموارد المالية الذي ادى لاسطرارها الى تقليص عدد صفحاتها وبدء قبول المجلة للاعلانات المتنوعة من الدند الثالث) ، و (عدم وضوح مفهوم المينما في ذهن اصحاب المجلة) ، و (تنجذب مستوى ابوابها صعودا وهبوطا) ، و (ارتفاع سعر الاشتراكات) . وانها سرعان ما اختفت من دون ان تترك أثرا يذكر في الحياة الثقافية في مصر ، الا ان المادة تعود متراجعة لنقول في نهاية البحث (انها بلا شك جزء لا يكر من تراث الصحافة السينمائية المتخصصة في مصر ١١)

البحث الرابع : (قراءة في مجلة عالم السينما) ٩/٥ - ٣/١٠/١٩٢٩ م

بقلم : محمود قاسم

بأنى البحث في ٢٦ صفحة ، ويوضح ان هذه المجلة لم يصدر منها سوى ست أعداد ، العدد التمهيدي في ١٧ أغسطس ١٩٢٩ ، والعدد الأخير ٣ سبتمبر ١٩٢٩ ، وصاحب ابتيازها « جورج منسى » ورئيس تحريرها « السيد حسن جيمة » ولخص مقال جورج منسى هدف المطة بأنها صدرت للعمل على استنهاض الهمم المصرية ، لتشجيع دور سينما مصرية بحتة ، وتطوير شركات نملة مصرية لعمل الافلام ، وكل مشروع من هذا القبيل ، وعرضها نمو الحركة الصناعية الاقتصادية والفكرية في العالم العربي نموا مسرعا يبشر هذه الامة ذات التاريخ الذهبي بمستقبل لامع ، خاصة وقد بلغ السينمائيون في الوقت الحاضر مرتبة الفنون الجميلة .

يفتخر الباحث أن يقدم قراءة وصفية لعالم السينما عبر أعدادها الستة (٦). فالعدد التمهيدى يفتن غلاف العدد ، ملامح العدد التمهيدى ، مقالته ، عدد الصفحات ، الصور كود الكتابة ، السمر ، ثم القتال الأول ويحمل عنوان « الحيوانات المفترسة فى العالم المفقود » وهو عن تحويل رواية بنفس العنوان « لأرثر كونان دويل » الى فيلم سينمائى ، وهو غير موقع ولكن رأى الباحث أن محرره هو « السيد حسن جمعة » ، ثم العمل التالى تحت عنوان « المسرح العربى » بقلم : « مصطفى الشامى » ، ويعتبر أنه عدد تمهيدى يوجد أكثر من قتال عن أهداف المجلة ، ثم موضوعات متنوعة مثل « مصر واضعة الحجر الأساس لاختراع السينما » ويحاول اثبات أن اختراع الدانوس السحري يرجع الى قدماء المصريين ، أما العدد الأول يبين من « ترويسنه » أنها مجلة متخصصة ومسندت لثبوت ، ويتضمن « ورة الغلاف ومن أهم أبوابه : كدة التحرير ، من تاريخ السينما ، عظماء الرجل : مافلام الكواكب ، الصحنان المصورتان ، قصة الأسبوع القصة المسلسلة المرسومة ، حوادث وأخبار ، كما يهوى العديد من الصور بينها « دور للمثل » رودواف فالسينو ، بمناسبة ذكرى الثالثة واحتفالية بهذه المناسبة ، وهذه الأبواب تتكرر فى باقى الأعداد ، مع تغيير فى مواضعها حسب ظروف كل عدد ، ويوضح الباحث أن العدد الخامس يكشف أن أصحاب المجلة لم يكن يدور بخلداهم أن هذا هو العدد الأخير فقد امتلأت موارده بما يوحى باستمرارها لفترة طويلة ، كما ينشر إعلان لأول مرة بالمجلة بعنوان « ابن تذهب هذا المساء » ويتضمن أسماء دور عرض قائمة حتى اليوم مثل (روبال - الكورسال) بالاسكندرية .

ثم يقوم الباحث بعمل دراسة تحليلية عن المحطة فى ختام بحثه ... يوضح من بدانها أننا أمام مشروع مجلة سينمائية وفنية طموحة ، ويوضح أسباب ذلك ، وأن أغلب مواد الأعداد الخمسة التالية للعدد التمهيدى كانت جازمة عند الأعداد وأن هدفها كان إرضاء الجميع ، وأنها تمثل جزءا من تاريخ حاد وامتدادا لمجلات سابقة ، ولم تات من فراغ ، ولتكمل مسيرة ، وتحت عنوان : « لاصورة والإخراج المنى » يوضح أنها محطة مصورة من الطراز الأول ، فأغلب أعدادها يفتن « بصور مجبات العصر والنجوم من طراز « هارولد لويد » ، « فوجلاس غريباتكس » ، و « باستركيتون » ثم عن دور المجلة وكتلها يسأل هل لعبت المجلة دورا فى تحقيق الهدف المنشود منها وهو تعريف القارىء بالسينما ومنوها يجب أن الإجابة مسمة بالطبع فلم يصدر منها سوى خمسة أعداد ، لكن المساحة المتلحة قدمت الكثير

من طموحات المشرمين عليها ، أما عن تنوع مادة المجلة ، فإنه بدأ على خطها ، لكنه لم يخرج عن الإطار ، أما عن إعلانها فقد اعتبرت على الإعلان بدءا من العدد الأول وبعضها مسمورا ، كما لم تكن كلها فنية ، ويختم الباحث بأنه بالإطلاع على (علم السينما) ومحاولة مقارنتها بمجلات مصرية وعربية حاليا ، فإن المرء لا يملك إلا الوقوف أجلالا لتجربة الأستاذين جورج منسى ، السيد حسن جمعة (٧) .

البحث الخامس : (مجلة الكواكب قراءة في تاريخ مصر) :

بقلم : فاضل الأسود

✻ يتصدر البحث مقدمة عن أن قراءة النص القديم تمثل إشكالية جوهرية ومعضلة حتمية تعرض طريق كل من يحاول فحصها ودراستها ، لصعوبة انقراضه من سياق عصره وامتلاكه عنوة لفترة مع الماء كافة الروابط والعلاقات التي تشقه لغيره من مشاهد ومصور وأحداث تكون في مجموعها بنية زمنية مغلقة لما يمشيه الباحث في زمنه الحاضر .. في نفس الوقت فإن الاجتهاد في دراسة النص القديم في سياقات البنية الثقافية التي انبثقت عنه مع احترام كل العلاقات والروابط التي تشقه بها ، فإن الصعوبة أيضا تكمن في كيفية توظيف الباحث لأدواته الحديثة وكذلك معطيه المعاصرة في تعين ودراسة ونهم الصور القديمة (٨) .

✻ ثم يفسح ملاحظات إجرائية حول منهجه في البحث ، مثل استخدام النسخة أو الاصطلاح كما كان يكتب في زمنه ومصادر حصوله على مادة البحث ، واعتماده في الاختيار على أسلوب النسخة المصنوية ثم اعتماده أن تكون طرقيقته في عرض موضوعاته من خلال مجموعة محاور تمثل قضايا ومشكلات واتجاهات كثيرة لخط المجلة .

وبعد نهدي طويلا عن المجلة في إطار دائرة أوسع هي صفحات ومجلات مؤسسة دار الهلال كجره من إصداراتها ، وأصحابها الأخوين زبدان ، وخليفة ميليسية عن نظام الحكم الذي كانت عليه مصر في مطلع الثلاثينيات ، ولوران الشرع الميليس ضد الاستعمار البريطاني ونظام حكم الأقليات ، ويقع على رأسها « صدقي باشا » كيف قرر الأخوان إصدار مجلة فنية متخصصة ينالسان بها المجلات الفنية الأخرى خاصة روزاليوسف . والصباح ، وكفامرة محسوبة فهي مؤسسة عريقة ذات تاريخ وتقاليد وحيرات منذ عام ١٨٩٥ ، ولذلك برغم صدور المجلة كمطبوعة قائمة بذاتها ويتم تسويقها

بنفس المعنى ، إلا أنه ومنذ العدد ٢٨ مارس ١٩٢٢ وطيلة سنوات الإصدار الأول حرصت على الكتابة على غلافها تحت عنوانها بشكل واضح أنها « ملحق غنى للبصير » .

وتحت عنوان (الكواكب - القضايا المشكلات) كمنوان رئيسي يأتي العنوان الفرعي مرقما على النحو التالي :

١ - السياسة القضايا العامة ، والذي ينقسم بدوره :

(أ) الموقف من الرقابة .

(ب) ضريبة الملاهي .

(ج) الدعم .

(د) القضايا الثقلية .

(هـ) الدناغ من سمعة البلاد (حلم هوليدود) ثم عنوان فرعي رقم (٢) هو :

(تطوير النشاط السينمائي وأنشطة الهواة) والذي ينقسم بدوره إلى :

(أ) التكلفة السينمائية (الأعداد الأولى المبكرة) ، (الأعداد الأولى حتى الشهر الخامس) .

(ب) أنشطة الهواة والجمعيات الأهلية المتخصصة .

ثم يضي بلحات ختالية ...

وعبر هذه العناوين يرصد الباحث أمورا متعددة ، فهو يحاول أن يبرهن أن الدور الذي أخطئه المجلة لنفسها بعيدا عن السياسة بوصفها مجلة فنية متخصصة ، لم يكن صحيحا ويضرب مثلا بدورها في مسألة الرقابة وضرورة أن يكتب تصريح المينم باللغة العربية ، وقد استجابت الرقابة لهذا المطلب . وهو ما يعنى في نظره بعدا سياسيا وطنيا هو مسألة التعريب ، كما يقدم أكثر من مثل عن اصطدام القلام المجلة مع الرقابة ، سواء في اجترأ الكلام أو منعها والفوضى التي تسودها ونوعها بيزيد من الكتابة في نفس الموضوع ، وخاصة بالسمة للبعثات السينمائية الأجنبية التي تحضر مصر وتشوه سمعة المصريين وهو موضوع مرصود في كثير من الأعداد .

كذلك موقفها من ضريبة الملاهي وفرض الحكومة لها على اثنان تذكار الدخول للملاهي والمسرح ودور العرض ، بصرف النظر عن الخناقص الذي تقع فيه بالموافقة على فرضها على دور العرض السينمائي ورفضها بالنسبة للمسرح ! ، ثم نشرها بعد ذلك اخبار اضراب اصحاب دور عرض الدرجة الثانية والثالثة بالقضاء عليها احتجاجا على (ما أصابها من جور ملاح من جراء ضريبة الملاهي التي فرضتها الحكومة) ، ثم مسألة عدم دعم المنتجين والمبدعين في مجال المسرح والسينما ، ، في الوقت الذي يتم توفير كل المساعدة للمرقى الأجنبية الزائرة لمصر والأرقام الملكية التي تمنح لهم بأرقام ذلك المسرح ، والتسهيلات التي تمنح لهم بالتبثيل على دور المسرح مثل الأوبرا وحصولهم على جميع الإيرادات مع تخفيض ٥٠٪ من مصاريف السفر والانتقال ، وطالبة المجلة بمسئولية الطرق المصرية بها . كما اهتمت المجلة بالقضايا النقلابية — وضحايا اغلاق المسارح من الحلبيين نتيجة قلة إيراداتها — مهددة في النهاية بوجوب انشاء اتحادات منية لحمايتهم ، كذلك امتد اهتمامها ودعوتها لتكوين جمعية أو اتحادات للشركات السينمائية المصرية ، وأن الدعوة لقيام مثل هذا النوع من الروابط أو الاتحادات هذه لم تشمل الجهود المبذورة للشركات الصغيرة (علو أن اتحادا أسس في مصر ووجد القانون بأمره المال الكافي لاستظاموا أن يخرجوا اشربة مصرية تستحق الاعتراف والتقدير)

كما اهتمت المجلة بالدفاع عن سمعة البلاد وبعلم هولبود مصر عبر مقالات عديدة مثلما فكر بعضهم في اقامة مدينة هائلة مثل هولبود مصر الجديدة .

لما دور المجلة نحو تطوير النشاط السينمائي وأنشطة الهواة ونسباً يتعلق بالثقافة السينمائية يوضح للباحث أنه عبر مسيرة إصدار المجلة الأولى ١٩٢٢ — ١٩٢٤ — الذي يدور عنه البحث يلاحظ مدى ما بذلته لتبشير وهي سينمائي يتناسب مع ظروف وأنشطة تلك الفترة مسولة بتقريب المفاهيم السينمائية لذهن القارئ مع تقديم وجهة انبوعية موجزة لما يشاهده الجمهور في دور العرض ثم احراز وحياء وأنشطة نجوم السينما في مصر والخراج ، وأن كان الملاحظ في الأعمال الأولى المبكرة أن المادول أن تكون هذه المطبوعة سينمائية في المقام الأول فقد كان المسرح يشغل حيزاً صغيراً لا يزيد عن أربعة صفحات ، لكن تبعا بعد ذلك تزحف المواد المسرحية ببطء حتى تبلغ ما بين ثلاثين وأربعين في المئة ، كما تظهر بعض صور الانقلة لنجوم مصريين مثل : آسيا ، و ، أم كلثوم ، بعد أن كانت قاصرة على النجوم

الأجانب ، ثم تتوال بعد ذلك صور المطربين والممثلات المصريات ،
حي تآخذ طلبها تجاريا أيضا عبر الإعلانات فنظهر صورة الراقصة
« بدعة مصاكني » على إعلان (سجتر امريكية) كذلك طلبا المجلة
لتقليد جديد على المحلات المسابقة ، وهو تقديم كشف حسب عن
انشطتها خلال علم كامل من ظهورها ومجلة القضايا التي عالمتها ،
كما ينضم الى هيئة تحريرها « السيد حسن جمعة » بالاضافة الى
« احمد بلال » و « محمود سباحة » و «حق بهم » « حسن امل عمر » (٩) .

كما تستكتب بعض المائدين من الدراسة بالخارج مثل المخرج
السينمائي الراحل « نيلزي مصطفى » وكانت «لأته من السينما الألمانية»
و « بحر لاما » عن جولاته في الاستوديوهات البريطانية . كما تلد المجلة
ومنذ عندها الاول مهبوعة من الأخبار تعكس حركة النشاط الأهلي
وجمعيات هواة السينما خارج القاهرة ، والذي اهتم بها بشكل خاص
« السيد حسن جمعة » ، حتى يكاد ينجح في انشاء اتحاد للنقاد
السينمائيين ، بالتمكار طموحة بملهوم ذلك الرمان ، مثل المسمى لدى
الصحف والمجلات الذلربق بين (الاعلام والنقد) ، او العمل على تأسيس
نادى لحبس السينما ، لكن بختلى المشروع بانفعاده عن المجلة .

ونحت عنوان (لمحت تليفية) يقدم الباحث بحثه ، بادرين :
كيف ظهرت مبكرا مسألة النهضة بعمل نسختين من الأسلام المصرية
أحدها باللغة العربية الفصحى لكى يمكن تصديرها للبلاد العربية .
والأخرى محلية بلماوية لمصر (١٠) وكان صاحب الاقتراح هو المخرج
« احمد بدرخان » اما الأمر الثانى فهو اتجاه بعض الممثلين الى التطرف
وهمهم لاس وعلى رأسهم عباس فارس ، خصوصا بعد ان أصبح
المسرح يعانى كسادا فاطقوا لحاهم وراحوا . يجوبون المدن ويرتلدون
الكهوف ويركبون قطارات المسك الحديدية وفي كل مكان يتفنون وسط
الناس يدعون الى الحروف وينهون عن المنكر ، ويذكرون الناس بالوعيد
اذا حادوا عن الصراط المستقيم ، ثم عاد بعضهم في غضون سنتين
او أكثر ، ويتسائل الباحث .. هل يمكن عقد مظرفة بين ما يحدث مؤخرا
وما حدث في زمن ملق !!

ونحت عنوان آخر (مجلة الكواكب) ملحق رقم (١) يقدم للباحث
البيانات الأساسية للمجلة مثل صدورهما أربع مرات شهريا كل يوم
اثنين ، وصحور أول عدد ٢٨ مارس ١٩٢٢ ، والآخر ١٢/٢٨/١٩٢٢ ،
واسم جهة النشر والسعر خمسة مليمات والاشتراكت والتوزيع
والإعلانات .

البحث السادس : (مجلة فن السينما)

بقلم : زكريا عبد الحميد

يتبع البحث في ٢٢ صفحة وقد صدر العدد الأول في ١٥ أكتوبر ١٩٦٢ باسم « السينما » وهي مجلة أسبوعية سينمائية ، تخصصية ، صدرت لتكون لسان حال (أول تجمع للنقاد السينمائيين في مصر) ، حيث اجتمع فريق من نقاد السينمائيين وفكروا في تكوين جمعية تدعم جهودهم وتجمع شملهم للنهوض بالسينما في مصر ، وكان وراء تكوين هذه الجماعة « السيد حسن جمعة » (١١) الناقد العنق مدار الهلال ، و « أحمد بدرخان » (١٢) الذي كان يكتب مقالات الجماعة في نقاط سنة (هي نفس النقاط التي التقوا عليها ابن عبد « حسن جمعة » في الكواكب) .

١ - انبعاث فن السينما في مصر والدعاية له في الصحف المصرية والأجنبية المطبوعة والخارجية .

٢ - مواءمة الدور المصرية « دار العرض » بأراء الجماعة لتحسين مركزها وأصلاحها

٣ - العمل على تمثيل اخراج وتوزيع واستغلال الأفلام المصرية .

٤ - السعي لدى أصحاب الصحف والمجلات المصرية للتصديق بين الإعلان والنقد .

٥ - إصدار نشرة فنية غير دورية تكون لسان حال الجماعة ، ونشر ! يا كل ما يهم هواة السينما وأصحاب الشركات ودور السينما .

٦ - العمل على إنشاء نادي لحي السينما .

وتحت عنوان التعريف بالمجلة وبيانها الأساسية ، نجد أنها صدرت في المارح السابق ذكره باسم (السينما) وعزل اسمها في العدد الثاني ٢١ أكتوبر ١٩٦٢ إلى (فن السينما) لانساح أن مجلة أخرى تحمل نفس الاسم ، وسبقها عشرة « ليات » ، حرصت إلى حصة من العدد ١٦ إلى ١٨ ، وتوقفت بعد العدد الثامن عشر ، أما أبواب المجلة الرئيسية ، فهي الانتاحية ، وأحسن رواية سينمائية لهذا

الأسبوع ، السينما في مصر والخراج ، في لعب الفيلم ، تاريخ
 الصبور المتحركة ، قصة الأسبوع ، سؤال وجواب ، يريد القراء ،
 كواكب الأعلام الجديدة ، ماذا على اللوحة الفنية ، رسائل حرة ،
 لوحة الشرف ، ويبدو الباب الثالث رغم تكراره عبر مجلات سابقة ،
 إلا أنه قدم شيئا جديدا هو إشارته الإخبارية عن الأعلام المصرية
 التي كان يجري التخصيص لها أو تصويرها في تلك الآونة (الوردة
 البيضاء) أحمد كريم وبطولة محمد عبد الوهاب ، و (عبود ساحرة)
 لأحمد جلال (الكلب الصحنى الذي تحول إلى الإخراج) ، أما الباب
 الثاني عشر (لوحة الشرف) رغم أنه لم ينشر سوى الأربعة أعداد
 الأولى ، إلا أنه كان جديدا أيضا على برواز مسنطبل أو مربع يصدره
 اسم الفنان أو الفنانين يتم الإهداء إليه ، لتأنيده الفني أو لاحتزاه
 المنير ، وقد تم إهداء هذه اللوحة لكل من شركة السينماتوغراف
 المصرية كمشروع ناشئ ، لواحدة الاحتكار الأجنبي لدور العرض ،
 وأحمد كريم بوصفه ، أول مدير فني ، أو مخرج مصري ، وللكسندر
 ابتكمان صاحب شركة ومدير سينما « تريومف » لأنه نجس بالجنسية
 المصرية وكان واسطة بين السينماتوغراف المصرية وشركة وارنر
 لتمرير الأولى (تريومف) أفلام الثانية (وارنر) ، وقام بهذه الخدمة
 دون قتال ، وإلى دولت اميض موحنا ، اقتر بمثلة سينمائية
 مصرية ، ، لكن الأكثر جدة وهو ما لم يسبقها إليه مجلة أخرى هو
 (اللوحة السوداء) أي للاستهجان وتوجيه اللوم ، وكان هذا مرة واحدة
 فقط لى « محمد عبد الوهاب ، وأخوين بيضا » ، إذ رفضوا منح حق
 العرض الثاني لشريط « الوردة البيضاء » إلى سينما نواد (١٢) .

ونحت عنوان أهداف المجلة بوضوح الباحث أن مقالها الانتقائي
 في العدد الأول والثاني : الهدف الأول من بعد صدورها وهو سد النقص
 الموجود بالصحافة السينمائية المصرية ، أما الثاني فيكشف عن مبرر
 صدورها وهو من بعض الضغوط التي بدأت تواحيها المجلة بالوسط
 الصحفي ، ثم يستكمل المقال بقية أهداف وسياسات المجلة وتمضي لدور
 الفرد كقضية وطنية ، وأهمية المصل بين الإعلان عن الأعلام وتقدها ،
 وذبل في خاتمه بشعار (جماعة النقاد السنمائيين) وهو على هيئة
 مئات قامده لأعلى تضم أسماء الصحافة بالعربية ، علاوة على اختصار
 له بالأحرف الأولى بالانجليزية .

النقد التطبيقي بالمجلة :

ويرصد الباحث نماذج ما قدمته المجلة فيما يخص النقد التطبيقي ،
 ويتوقف عند باب (ماذا على اللوحة الفنية) الذي يرى أنه يمثل أهمية

معاملة باعتبارها مجلة للنقاد ، وحيث قدمت المجلة متابعات نقدية للأفلام المعروضة ايان وقت صدورها (بتوسط ثلاثة أعلام بالمعد ، وسنة أعلام كحد أقصى في بعض الأعداد) ومن متابعات لأفلام أجنبية باستثناء فيلم مصري واحد هو (الوردة البيضاء) ، وقد انتهت بعض هذه المتابعات على جوانب اعلامية وانطباعية بينما عنت بعضها بتحليل موجز لجولة العناصر الفنية للأفلام أو (تطبيق قوانين الفيلم عليها) بنفس تعبير المجلة ومنها مقالات عن (الوردة البيضاء) خرجت عن التقليد السائد وقتها بضرورة تشجيع الأفلام المصرية تعظيما للصناعة السينمائية المحلية الوليدة .

كذلك يتعرض الباحث لأبواب رسائل القراء وانجاساتها مع ملاحظة ان عددا منها جاء من جمهور القرائات بالقاهرة والمدن الاقليمية الأخرى في مصر ، ورسائلتان من العالم العربي وهو ما يشير الى اتساع رقعة توزيعها ، وبخلاف هذا قدم الملتح مرعا وتحليلا للمواد والموضوعات الأخرى المتنوعة بالمجلة والتي يمكن تصنيفها على النحو التالي .

١ - متابعات خلفية لنجوم السينما الأجنبية ، وقد جاءت في جملها بدون توقيع أو إشارة للمصدر الأجنبي المنقولة عنه وان نشرت المحلة الى وجود مخوبة لها في أمريكا (هوليوود) . وبمعدل ثابت من ٢ الى ٤ موضوعات بالمعد .

٢ - موضوعات تقنية وسينمائية متنوعة ، مثل مقالات لأبناء وفناتين كبار عن السينما كالكثور طه حسين والمخرج احمد بدرخان ، وموضوعات عن العمل السينمائية ومن عناصر هذا الفن المخططة ومن كبار السينمائيين في العالم .

٣ - موضوعات متعلقة بالنقاد ، وخصوصا بعد أن تكون نوع لجامعة النقاد بالاسكندرية .

٤ - مسابقات واعلانات ، ومنها مسابقة لاختيار أفضل فيلم مصري في الموسم ومنحه ميدالية الشرف الذهبية وأسفرت النتيجة عن فوز فيلم « عندما تعب المرأة » اخراج احمد جلال بنسبة ٤٤٪ من أصوات القراء ثليه لفلام (أولاد مصر) ثم (كبرى من خطيتك) ثم (الضحايا) ثم (الزواج) وكانت الجائزة الأولى بمئة قرش فازت بها طرانة من الاسكندرية .

أيضا ، اقبلت المجلة مسابقة لأحسن نقد لكنها لم تسفر عن فوز
أى من المقالات المرسله اليها ، ولهذا تم حجب الجائزة الأولى وبقية
الجوائز الأخرى (لأن ما كتب لا يستحق أن يسمى نقدا) وأخيرا أعلنت
المجلة عن مسابقة - لم تتم - للتأليف السينمائي . كما أنها حلت
بإعلانات متنوعة في مقدمتها إعلانات الأفلام المعروضة ولتذاك ،
وأغلبيتها لأفلام اجنبية شغلت صفحتين كلتاهن وإن حظيت الاعلانات
التي لم تخص الأفلام المصرية بعناية أكبر من صياغة بأسلوب بحث
الجمهور على التردد عليها .

أهم القضايا التي تناولتها المجلة :

وقد أجملها الباحث في محورين رئيسيين :

الأول : يخص الرقابة ومناشئها اتخاذ موقف حاسم من الأفلام
الأجنبية التي تضمنت إساءة لمصر أو للشرق مموما .

والثاني : هو تدعيم دور العرض وشركات السينما المصرية في
مواجهة المنافسة الأجنبية تشبا مع دعوة المجلة للمصر صناعة
السينما الوليدة في مصر .

وفي النهاية يشير الباحث إلى أهمية الدور الذي لعبته مجلة (فن
السينما) في الحركة الثقافية السينمائية أبان عصورها وحيث ساهمت
في نشر الوعي والذوق السينمائي بما حلت به من مواد وقضايا
فضلا عن مساهمتها في نشر تقاليد موضوعية وعلمية للنقد السينمائي
في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ صناعة السينما في مصر . وقد تولقت
المجلة بعد مدها المأسر لاستقلة رئيس تحريرها السيد حسن جبعة
واتصاله من جماعة النقد بعد ذلك ، وأحجام غالبية دور العرض
السينمائي المملوكة للأجانب عن نشر إعلاناتها بسبب العلة عدم
على امتداد أعداد المجلة . وغيا بعد ، ذكر السيد حسن جبعة في الجزء
الثاني من موسوعته السينمائية أنها عادت للصفر بعد إدخال تعديلات
وابواب جديدة عليها ، ولكن ، كمجلة جامعة وليسك مجلة سينمائية
مخصصة وأيضا تغير اسمها ليصبح (صندوق الدنيا) .

البحث السابع : مجلة كواكب السينما :

مادة علمية : من التأسسات ، وتحرير : فريدة مرعي

يأتي البحث في ثلاث عشرة صفحة حول مجلة صدرت بهدف
ملء الفراغ الذي تركته مجلتا (الكواكب) و (فن السينما) بعد

احتجبتها في الثلاثينيات . لكنها — أي كواكب السينما — لم يكتب لها البقاء طويلا مثل غيرها . واختفت بعد ثلاثة أعداد فقط . أما من ملامحها فهي مجلة أسبوعية مصورة ، من القطع المتوسط ، صدر العدد الأول والثاني في ٢٢ صفحة ، ثم خضعت الصفحات إلى ٢٤ صفحة في العدد الثالث (عددها الأول كان بتاريخ السبت ٢٢ سبتمبر ١٩٤٢ والآخر بتاريخ ٨ أكتوبر ١٩٤٢) وثمنها خمسة مليمات . طبعت بمطبعة جريدة السياسة تحت إشراف وديع شلبي بينما كان ناشرها هو جورج أبو داود صديق السيد حسن جمعة . وقد اتفق الاثنان (أبو داود وجمعة) على إصدار أول موسوعة سينمائية باللغة العربية باسم « دائرة معارف السينما » في عدة أجزاء يولى حسن جمعة كتابتها بينما يولى أبو داود النشر والتنفيذ . وبالفعل صدر الجزءان الأول والثاني من الموسوعة في أول أغسطس ، وأول سبتمبر عام ١٩٢٤ ، وفي الجزء الأول ظهرت الأخبار الأولى عن المجلة ، وبشكل جذاب عبارة عن مسابقة باسم (لغة العيون) جازتها المشترك لمدة ثلاثة أشهر في مجلة كواكب السينما والتي ستصدرها جماعة دائرة معارف السينما في سبتمبر من العام نفسه ، وفي الجزء الثاني من الموسوعة أعلن السيد حسن جمعة في دراسة نشرها يورخ فيها للصحافة السينمائية في مصر عن المجلة الجديدة . ولأسباب مجهولة حتى الآن كما جاء في البحث ، توقف العمل بالموسوعة . واتفق أبو داود مع ناقد آخر هو كامل مصطفى على إصدار المجلة بدلا من حسن جمعة ، بل وأورد صفحات فيها لنشر موسوعة جديدة لكامل مصطفى عن السينما .

لم تقتصر (كواكب السينما) على السينما قط ، وإنما اتفقت مع مجموعة من الكُتّاب للكتابة في الموسيقى والمسرح والأدب ولبن الكاريكاتير ، وكذلك قدمت مسابقات وإعلانات .

المواد السينمائية بالمجلة :

على غير المجلات السابقة ، لم تهتم المجلة في عددها الأول بتقديم افتتاحية خاصة تعلن فيها عن رسالتها أو خطتها ، وإنما عبرت عن وجهة نظرها من خلال مقالات متفرقة ، أيضا لم تقدم المجلة أبوابا ثابتة ، ولكنها نشرت موضوعاتها السينمائية بشكل متفرق ، معظمها غير موقع ، وأغلبها يركز على أخبار السينما العالمية وأخبار النجوم الأجانب وأسرار حياتهم . وكان حظ السينما المصرية ومنتجها قليلا في هذه الموضوعات ، وحيث قدم العدد الأول مقالا عن طلعت حرب وخدماته للسينما المصرية ، أما رمسائل القراء فقد نالت نصيبها من الاهتمام ، أما القضايا التي طرحها المجلة فلم يكن للباحثة ملاحظة تميزها في ثلاثة أعداد فقط ،

لكنها تتوقف عند قضية طرحتها (كواكب السينما) ولا زالت مطروحة حتى اليوم هي عدم ملائمة الأدوار للممثلين لاسرار صاحب أو صاحبة شركة الإنتاج على الاستغناء بلدوار البطولة . وقضية السينما الناطقة في مصر وعدم كفاءة أجهزة الصوت في دور العرض المصرية مما دفع محمد كريم لعرض فيلمه (الوردة البيضاء) في دار سينما أجنبية وقد دائمت المجلة من حقه في عرض جيد ، وقضية دور العرض المصرية ولماذا يهتم دعاة القومية بتأسيس دور عرض مصريه لحما وحما ، وتلاحظ الباحثة انه بينما طما على تضايبا المجلة اهتمام بلقزعة الوطنية نظريا لمتا خصصت اغلب صفحاتها لأخبار النجوم الأجانب .

ايضا اهتمت المجلة في أعدادها الثلاثة بالمسابقات الفنية ، وبالصور وحيث بدأت الاهتمام بها وكأنه الأصل والمواد المكتوبة هي الفرع ، بل أن الصور احتلت صفحات بأكملها مثليا حدث في العدد الأول ، بالإضافة الى رسوم كاريكاتير للمار ميكي نجم الكارتون الأمريكي وكانت معظم الصور لنجوم السينما الأجنبية والقليل المصريين .

ويوقف البحث عند قصة (الموسوعة السينمائية) التي سبق الحديث عنها في البداية . إلا أن القصة هنا أكثر تفصيلا بوضوح منها أن السيد حسن جبعة الذي كان أحد أربعة كونوا جماعة لنقاد السينما في مصر في أغسطس عام ١٩٢٢ (كلن الثلاثة الآخرون حسن عبد الوهاب ولحمد بدرخان ومحمد كليل مصطفى) اختطف مع زملائه لأسباب غير واضحة ، وتم التحقيق معه ، وطلب من الجماعة والتصل عنها ، ثم اتفق مع الناشر أبو داود على إصدار أول موسوعة للسينما وعلى إصدار مجلة (كواكب السينما) في نفس الوقت بم التمويل من ذلك الاتفاق مرارا الى أن توجهه القراء بالموسوعة ثم المجلة تصخران بمحرر آخر هو محمد كليل مصطفى ، وقد دأب كليل مصطفى على الهجوم على السيد حسن جبعة وعلى موسوعته وعلى انكار صلة الموسوعة عليها في (كواكب السينما) وأعدا القراء بموسوعة أخرى يكتبها هو ، فإذا بها صفحات هزيلة مكررة ضمن العديدين الأول والثاني فقط (واختفت في العدد الثالث) لا ترقى الى مستوى الخطة التي كتب عنها بلتفصيل حسن جبعة في مقدمة الجزء الأول من الموسوعة - قبل قصاته عنها - وحيث أعلن وقتها أنها ستكون بمثابة (دليل سينمائي عالمي للمستغلين بالسينما وهوائها ، ولتأكيد كل من الباحثة ومحرره على هذا الرأي تضمن فترة من متسأل كتبه المخسرج صلاح أبو سيف في العدد ٥٨١ من مجلة (المروسة والفن السينمائي) الصادرة عام ١٩٣٦ بعنوان (نقاد السينما في مصر كما يراهم أحد الهواة) حيث يهاجم فيها أبو سيف الناقد كليل مصطفى لأنه مدع .

الى جانب هذا اهتمت المجلة بالمواد النقدية والفنية الأخرى مثل
 الفونيقى والمسرح والأدب ، ومواد أخرى مثل طئون المرأة ،
 وبلاغات ، في محاولة منها لأرضاء جميع الأنواق واستقطاب كل
 المتعطشين الى الثقافة العلمية والفن ، لكنها محاولات باءت بالفشل ،
 فاختلت بعد العدد الثالث تملأ برغم إصدار أسبوعيا نداءات الى
 القراء لموانعها بأرائهم وطلباتهم ، وهى محاولة للالتفاف لم تتم ، حتى غابت
 المجلة عن الساحة دون ان تترك بصماتها ، ودون ان تسهم في
 تكملة مسيرة الحركة النقدية التى كانت قد بدأتها مجلة (الصور
 المتحركة) واستمرت مع مجلة (معرض السينما) ثم (عالم السينما)
 و (الكواكب) و (فن السينما) ولكنها من ناحية أخرى قدمت الكثير من
 الموصوعات السينمائية الشيقة والخفيفة التى من الممكن ادراجها
 تحت بند (الثقافة السينمائية) والتى كانت كمنلة بجذب الشباب ورواد
 السينما لو كانت قد استمرت .

البحث الثانى : « مجلة النجوم الجديدة » :

« ثريا سابقا » اعداد : هشام لاثين

يتبع البحث فى « مشرين صلحة » ويشير لظهور مجلة (النجوم
 الجديدة) بين عامى ١٩٤٢ — ١٩٤٨ كمجلة فنية اسبوعية تنالس
 المجالات الموجودة فى تلك الفترة .

ولكنها قبل ان تصدر باسم مجلة (النجوم الجديدة) كان لها
 تاريخ لسبق باسم آخر هو مجلة (الثريا) نسبة لصاحبها ورئيس
 تحريرها اللبنانية « ثريا عبد اله حنون » والتى أصدرتها فى البداية
 عام ١٩٤٢ كمجلة اسبوعية نسائية أدبية ، ونكاهية مصورة وقد
 استمرت لمدة تسع سنوات (١٩٢٤ — ١٩٤٢) ، بعدها تحولت
 الى مجلة فنية تغط من نفس مكان إصدارها ، وكانت قد أسست
 مجلة لها دلالتها الى ترويضها هى أنها (أخلاقية مصورة لرغم شأن
 المرأة المصرية) ، وقد لازمتها هذه الصفة الأخلاقية بعد أن تحولت
 الى مجلة فنية فى حكمها على الأعمال والأمور الفنية بشكل علم ، وعلى
 السينمائية بشكل خالص ، وحيث كان المنظور الأخلاقى يحكم البحث بحكم
 تعاملها مع القيم والمعان المطروحة — خلال الأعمال الفنية — ومن هنا
 جاءت معظم كتاباتها حول الأعلام المسيئة للقيم والأخلاقيات وحول
 المتنوعين والمتاجرين بالفن وهو ما يرى للبحث أنه توجه مميز للمجلة
 بصرف النظر عن أسلوب المعالجة ولغة الخطب والذان كانا يرتفعان
 أحيانا وبهيطان كثيرا ، والى مستوى السب والقذف (ولدرجة وصف

تعد المؤلفين بمجلة ونوع صار بأذن طويلة في التكاليف والعوار . وقد تخصصت مجلة النجوم في السينما في المرحلة المتأخرة من عام ١٩٤٥ بسبب تغير المجموعة التي تحررها والتي توحدت المجلة عنه في العدد (٥٥) قاله : أنها قبلة ذرية في عالم الصحافة الفنية ، لكن العدد التالي (٥٦) لم يحمل هذه القبلة الفنية إلا أنه قدم مرحلة جديدة في تحررها ركزت على السينما أكثر من أي شيء آخر .

ومن هنا ركز الباحث في بحثه على الفترة التي بدأت بالعدد (٥٦) وحتى آخر عدد ظهر من المجلة (العدد ٩٦) وهي أعداد بدأت في ١٢ أكتوبر عام ١٩٤٥ وصدر آخرها في ١٢ يناير عام ١٩٤٧ .

وفي حديثه من تبويبها يشير الباحث إلى عدم استقرار تبويب المجلة في بدايتها بسبب تغير مسئول التحرير ليها ، فسينما صدر العدد الأول في حجم صغير لكنها تحولت للقطع المتوسط ابتداء من العدد الثالث ، بينما اختفى مدير إدارتها وتحريرها الأول « عبد العزيز سلام » بعد العدد السابع ، وفي العدد رقم ١٢ يظهر اسم « عمر رشدي » مشيرنا على التحرير و « حسن أمم عمر » سكرتيراً للتحرير ثم يصبح « عبد الله أحمد عبد الله » هو مسئول التحرير في العدد رقم (١٨) ، وبعد أربعة أعداد فقط يعود « حسن أمم عمر » كمسئول التحرير ثم يختفى اسمه في العدد رقم (٢٩) ويظهر اسم جديد هو « عبد الحليم بيومي » ، الذي يختفى بعد أربعة أعداد فقط ، وتظل المجلة باسم صاحبها فقط ، وبدون استقرار في الشكل والتبويب حتى العدد (٥٢) الذي كان بداية اهتمامها بالسينما ، وحيث ظهر اسمان جديان هما « لواد البطي » و « نرمون الصغير » اللذان توليا تحريرها وتنته .

كيف قدمت (النجوم) قضايا السينما ؟

من العدد (٥٦) بدأت النجوم تركز على قضايا السينما ، وكان عدد صفحاتها ١٨ صفحة وخلافها من لونين والغلب أغلبها لتجسوم السينما المصرية لو الأجنبية كمشهد مثير من فيلم (للترويج عنه) بالأغلفة لترويسة ألمانية لصاحبة المجلة (نرمون الصغير كما أطلق على نفسه) والذي حرر بقلبه اللاذع أبواباً عديدة . وقد بدأت المجلة بسعر ٢٠ مليماً للعدد ارتفع إلى ٢٠ مليماً في العدد المنار الوحيد الذي أصدرته في السنة المتسرة . وقد وضعت الانتاجية في الصفحة الأولى تواجها كلمة قصيرة مع أبواب متنوعة تعلق فيها المجلة على مقالات وأخبار نشرت بمجلة (السينما) التي كان يرأس تحريرها أحمد كليل مرسى . وكانت (النجوم) تنافس (السينما) العداء . كما

ظهرت فيها مقالات متفرقة لأسماء غير ثابتة مثل فريد الأطرش وفريد
الجزاوى وحمود قيسور بالاضافة لنقد فيلم حديث تغلب عليه الاتطباعية
ومشارك مع السينمائيين ، ومقال ثابت بعنوان (كلمتى) بتوقيع نؤاد
القبلى ، وابواب اخرى ثابتة مثل (قصة الأسبوع) و (النجوم
فى مر الظهر) ، وابواب اخرى ثابتة تظهر وتختفى حسب الظروف
مثل (الفن فى الاقطار الشرقية) و (بين القنوب) ويلب نقدى يأخذ
شكل الديالوج بعنوان (خواطر) و (تعليقات من قراء قنجوم)
ومسابقات من نوعية (مسابقة النجوم الكبرى) التى تدور حول نجم
مصر الأول ، وكذلك تضمنت المجلة مقالات مترجمة بأسماء نجوم عالميين .
أما أغلب اعلاناتها فقد كانت عن الأفلام الجديدة .

ملاحظات :

ويطرح الباحث منهجا بحثيا طبقه على مجلة النجوم ، حيث رآها
نموذجا لمجلة تقترب كثيرا من السبق فى عرض المشاكل وقضايا
سينمائية طرحت بالحاج فى فترة الحرب العالمية الثانية ، ولكنها كانت
تتجاوز الموضوعية فى وجهات نظرها لدرجة السب والقذف تحت
مسمى النقد ، وهو تجاوز التفرقت فيه معها مطبوعات اخرى عديدة
فى هذه المرحلة وهو ما يعكس خلافا فى أساليب التعامل المبكرة بين
بعض المثقفين ومن هم بعيدين عن الثقافة .

كما يلاحظ الباحث دفاع المجلة المستبيت من النقد والنقاد ، وتبنيها
قضية أحياء نمو النقد من جديد بعد تنكحه . لكن المفاجأة أن من
تبني هذه الدعوة كانت لديه وجهة نظر غريبة فى النقد تعتبر الحديث
من حرفيات الفن السينمائي ولغة الصورة مجرد كلام فارغ لا يفهمه
الناس ولا يزيد من كونه ... كلام كتب ... ولكن هذا أيضا لم يمنع
تبني المجلة لقضايا هامة فى منظور النقد مثل السرقة والانتهاك من
الأفلام الأجنبية ، وكذلك التركيز على قضايا فرعية بعيدة عن هوم
الوطن . وهناك ملاحظات أخرى تعرضت نفسها مثل اهتمام المجلة
بالهجوم الشرس على مجلة (السينما) الصادرة فى نفس الفترة ،
وهجومها الشرس على أسماء بعينها مثل أبو السعود الإبياري وأحمد
بدرخان وبدر لاما وهجومها على السينما المصرية واتهامها لها بالإساءة
لسمعة مصر ومواقفتها المناهضة من الإنجليز أنفسهم ولهجة
الشماتة عليهم عند إثارة قضية الخراتب ، وفى الجانب المقابل ، لقد
لاحظ الباحث مقدرة المجلة على الفصل بين موقفها من بعض القضايا
والأعمال وبين صناعتها والمستولين عنها على المستوى النقدى وهو
نوع من الاستقلالية بحسب لها . وأخيرا يؤكد الباحث بأنه إذا كان

لا يستطيع الجرم بأن المجلة قد ساهبت في نشر الذوق السينمائي بشكل كبير ، لأنه من المؤكد أنها استطاعت تحريك حالة الركود السينمائي بالقلتها حجرا فيه برغم تجاوزها الموضوعية أحيانا ، ويشير إلى استبعاد المجلة من قائمة المجلات السينمائية المتخصصة التي لوردها الدكتور أحمد الخازي في كتابه (الحركة الوطنية والتخطيط القتالي) اعتمادا على جرويسيتها التي تؤكد أنها (فنية) برغم تجاوز مساحة الكتابة السينمائية لنسبة ٧٠٪ من حجم صفحاتها وهو ما يراه جديرا بإعادة النظر ... خلاصة وقد حافظت معارك هبة غير معركة النقد ومنهوبة مثل معركة الرقابة ونسطيع الديلم المصري للأعمال الأدبية المأخوذة عنها ، وإساءة الأعلام الأجنبية للعرب والمسلمين وحماية السينما من الدخلاء وكذلك قضية القومية العربية وحتى قضية الوحدوية الجديدة .

البحث التاسع : مجلة (السينما) :

كتب المادة العلمية لهذا البحث أحمد حسونة ، وحرره : وليد الخشاب

ويبدأ محرر البحث تقديمه له بأن مجلة (السينما) التي ظهر العدد الأول منها يوم الاثنين الأول من يناير ١٩٤٥ ، واستمرت في الظهور حتى مارس ١٩٤٨ تحمل أسماء تلك الفترة التلريفية المشهونة التي ظهرت فيها وثائق وثيقة هامة تؤرخ للسينما المصرية في النصف الثاني من الأربعينيات ، وقد أصدرها رئيس تحريرها أحمد كابل الحناوي كمجلة أسبوعية من القطع الكبير ، متوسط عدد صفحاتها ٢٨ صفحة وثنيتها ثلاثة قروش ، ويصدر خلالها صورة مائلة أو مثل مصري أو عرس بالأبيض والأسود باستثناء بعض الأعداد المحدودة .

لم تفكر المجلة أسماء هيئة تحريرها إلا فيما ندر ... وأم يكن هناك كتّاب كثيرون ثابتون بها ولن كان هناك البعض المحدود ولقد أدى عدم ثبات الكتاب لعدم ثبات الأبواب نفسها إلا في النادر . أما الموضوعات فتتقسم إلى قسمين ، الأول جهازي وينضم أخبار النجوم والأعلام في مصر والخارج ، وحوارات مع النجوم ومقالات بأفلامهم ويريد القراء ، أما القسم الثاني فكان يضم مواد عامة وفنية وسينمائية مثل الأقوال الماثورة والقراءات في الفن ثم النقد السينمائي والتعريف بمعاصر من السينما وتلريفها .

ويتمرس البحث لعلاقة السينما بالمرحلة التي شهدت انتهاء أكبر حرب عالمية تسببت فيها البشرية وقتها (الحرب العالمية الثانية) وكيف

تأثرت السينما بالظروف الاقتصادية والاجتماعية التي حكمت الحقبة وأولها ظهور طبقة جديدة من المنتجين ، اغنياء الحرب ، الذين حصلوا بقوة تجارتهم الأولى في السوق السوداء وتورط البضائع لحيوث الاحتلال الإنجليزي ، ثم كسبوا للمخلفات العسكرية ، في الإنتاج السينمائي بصنفته مجالا جديداً مضمون الربح ، ووسيلة للرقى الاجتماعي والدخول في عالم النجوم المضيء . وقد فرضت هذه الطبقة ذاتها على السينما وكذلك انبساطها الانتاجية السريعة التي تعنى بزيادة الكم دون النظر لامتصارات الفن والثقافة ، متوجية لجمهور ظهر بقوة وقتها من ميل الصناعة الذين عملوا في المصانع المصرية الناهضة منذ الثلاثينيات وفي حصة الدش البريطاني . كانوا غنة مقتدرة ، مليا وقاصصة ثقافيا ، اقبلت على افلام التسلية الماذجة التي عرلت آنذاك بلسم ، افلام الحرب ، والتي يرى الباحث انها معادلة لافلام المقلولات (السبعينيات والثمانينات) .

وغير هذه الطبقات من المنتجين والجمهور ، واجهت السينما المصرية مشاكل عديدة وقتها في بنيتها الأساسية ، وفي توزيعها ، وفي منافسة الفيلم الأمريكي لها ، وفي تحكم الموزع الخارجي في الفيلم المصري بسبب ثقل دور العرض وعجزه - أي الفيلم المصري - عن تغطية مكائده من الداخل ليزمن لرغبات الموزع المذبة الى التسلية والامتثال .

أيضا فدهور الاستوديوهات الكيرة والصغيرة ... وقد أصبحت مجلة (السينما) مئرا لهذه القضايا منذ ظهورها حيث تبنت مواقفها واضحة من قضايا الهوية الوطنية للسينما المصرية ، والدعوة لدعمها لمواجهة المنافسة الأمريكية . وكان موقفها الوطني منطلق من موقف قومي متشدد في انتمائه المصري والعربي ، ومن حساسية تجاه الأجنبي ، مع نهج آخر في التوجهات الأخلاقية مما قرب المجلة من الطروحات مجلة (مصر الفتاة) الأخلاقية والقومية ، وقد اتفق هذا مع موقف المجلة من الملك باعتباره رهرا للوطن ، وحيث تصدرت مسورته غلاف العدد الأول . أما الانتقادية والتي حملت اسما ثلثنا هو ، كلمة السينما ، فقد تمهد للقراء بانها سوف تصح من عوامل الثقافة الفنية الخالصة ومشعلا لنشر الفن ، وبالفعل سارت مجلة (السينما) على نهج واضح في علاقتها بالقرى ، وبحيث أصبحت الانتقادية بمثابة رسالة اسبوعية تعنى بقوضح ، واقف المحلة الفنية والسياسية أو تتناول الفن بمنظور السياسة والعكس ، فهي تشجع السينما المصرية كواجب قومي وتؤكد طابعها القومي مع ابداء الحساسية تجاه الآخر وتحذر من وقوع السينما في ايد الاجانب لأنه اخطر من وجود المعاهد الأجنبية في مصر ، وسياسيا انضمت (السينما) مواقف عربية متشعدة .

سواء ضد احتلال فرنسا لسوريا ولبنان أو بريطانيا لمصر أو طرح
وثيقة السينا ومنظور عربي معاد للاحتلال .

ولمير الانتلجية ، فإن اليوم القومية بأبعادها ظهرت في الأبواب
الثلاثة للوحة ، وكذلك الأبواب المتحركة ، والمواد المستقلة وحيث غابت
كتابت بأفلام عديدة مثل حسن لمع عبر الذي دعا لعرش الفيلم العربي
في دور العرض التي يملكها أجلب بمصر ، وكذلك عبد القادر التلمساني
الذي أعلن نشر تجربة دبلجة الأفلام الأمريكية باللغة العربية بهذا دافع
عنها أحمد كامل مرسى ، كذلك كانت المجلة مجلة ضد أفلام الحرب
باعتادها .

نموذج هوليوود وصناعة النجم :

أخذى كتاب مجلة (السينا) بهوليوود كمثل أعلى — غنيا ونقديا —
دون أن يتعمقوا في نبح التبعية أو الابتهاير ، بل كان عندهم صناعة الأفلام
مصرية جيدة بمتسلييس هوليوود ، وينس المنطق سمحت المجلة إلى
تبنى أساليب هوليوود في صناعة النجوم المصريين ، ووسائل هذه
الصناعة ، والتحدث لها أبواب عديدة ثابتة مثل (أخبار اليوم)
و (هذه هي الأخبار) و (يكون في ملك) و (جولة في الاستوديوهات)
و (الفن في الأقطار الشقيقة) و (هذا هو ... وهذه هي) . كما قامت
المجلة بأجراء لقاءات وحوارات مع النجوم ، واستكثبتهم في أبواب
خاصة مثل (يعجبني ولا يعجبني) و (ألف حستف) و (وخواطر
عابرة) ، وتحدثت أكوالهم الماثورة ، ونشرت أبوابا للاتصال بينهم وبين
القراء (من القراء واليه) و (من القراء إلى الكواكب) . أيضا أعدت
المجلة بأخبار نجوم هوليوود وصورهم .

نحو تأسيس النقد السينمائي :

سمت مجلة (السينا) إلى أرساء قواعد للنقد الموضوعي
المؤسس على معايير واحدة ، ومنطق منهجي بعيدا عن نقد المجاملات
والانطباعات والخدمات الصحفية البهجة ، ورغم أن لقيم النقدية ليها
كانت تقاس على القيم الهوليوودية كثيرا ، إلا أن هم تأسيس نقد مصري
كان بشغل المجلة وباب الواجب الوطني . وهنا نبت باب لنقد الأفلام
المصرية بل وآخر لنقد الأفلام الأجنبية ، وطرحت منذ عندها أول
قضية النقد السينمائي بوصفها قضية لنية محورية ، بل أنها
قامت — ربما للمرة الأولى — بعمل استفتاء بين الفنانين والسينمائيين
حول أفضل نقد سينمائي وتأثر فيه أحمد كليل الحفناوي باكتساح ،

ثم حاولت المجلة في مساعيها لنقد تزييه ومحرف أن تصمد بسببه النقد إلى لجنة شكلتها من محكمين لكل عناصر العمل الفني إلا أنها فشلت .

وعلى مدى تاريخها قدمت (السينما) ١٥ غيا مصريا منها الأفلام بعيت في الذاكرة مثل (سفير جهنم) و (سلامة في خير) و (لبلى بنت القراء) و (الفاتح العلم) و (لست ملكا) و (المظن المجهول) و (لعبة الست) بحلولة طرح نفسها كتمودج لنقد يعرض لقلب النقد المنهجي عن الساحة ، وفي معظم مقالاتها اليومية التزمت المجلة بمنهج تطبيقي ونقيبي ، وتجنبت الدخول في مساعرات كثيرة (وإن دخلت في بعضها) كما اهتمت بلادة حوار حول القيم النقدية الفنية التي تناولها الأفلام المصرية ، وكتمودج لذلك الحوار عرض البحث للحوار الذي دار في (نادي السينما) بين وزير الخارجية الدكتور محمد صلاح الدين ووزير الشؤون الاجتماعية - المسئول عن السينما وقتها - عبد المجيد بدر وبين يوسف وهبي حول السينما المصرية ضمن حلة قلادتها المجلة من (ميوب السينما المصرية) وشجنت لها أفلام المقتنين والكتاب والسينمائيين .

وقد أسفر هذا الاهتمام بالسينما وباصلاحها عن إجراءات هامة وقتها منها إلزام دور العرض الأجنبية بعرض الأفلام المصرية لمدة تسهر على الأقل في العام ، وإقرار نظام جديد لتوزيع الأفلام الخام على أصحاب السيناريوهات الجيدة ودعمهم .

لما من نقد الأفلام الأجنبية والتي كان يتولاها عبد القادر التليسي فقد احتل مساحة ما بين صفحة إلى أربع صفحات كاملة تراعى تنوع جنسيات الأفلام ، وكان النقد واضحاً في عدم إعجابه بالسينما الأمريكية .

نحو ثقافة سينمائية :

خصصت مجلة (السينما) مساحات كبيرة للتقريب السينمائي والفني ، وللثقافة العامة في مقالات متنوعة ، وأبواب ثابتة ، حيث أشر رئيس التحرير في العدد الأول إلى أن الثقافة الفنية هي هدف أصيل للمجلة لومعها بأهمية توفيرها لتمكين المتفرج من الذوق والتمييز بين الفث والذمين ، وتنمية ذوقه ووعيه ، ومن أمثلة أبواب الثقافة الفنية (محكمة الرأي العام) و (كاريكاتير) و (طور الفن) و (دراسات) و (خلف الكاميرا) و (الثقافة السينمائية) الذي حرره بدرخان منذ العدد الأول واحتل صفحة كليلة الا عبودا ولادة ١٤ أسبوعاً وحيث أكد في بداية تحريره على الدور الاجتماعي والتطبيقي للسينما بما يجعل

الاهتمام بدراساتها بشروعا ثقافيا مطلقا هو مشروع اقتصادي ، وإن
للسينما دورا نفسانيا وثقافيا وحيث (دعت الى السلام وإلى الحرب
في مواجهة الظلم ، وإلى تحرير المرأة ونشرت أفكار كبحر الكلاب وساهمت
في نشر الفنون الأخرى)

وفي الأعداد التالية وأصل بدرخان بشروعه في اتجاه الحديث
عن مراحل وفنون صناعة الفيلم ، وانخفاض لقلم هولبود نوبلجا ومعبرا .
كذلك ناقشت المجلة قضايا ثقافية وسينمائية أخرى من خلال عدد
من السينمائيين والمثقفين مثل أحمد كليل مرمي وعبد القادر التلمساني
وأميل بحري وعبد المجيد توفيق زكي وعبد الحليم نويرة ، وقدمت سلاسل
من المقالات في مجالات ثقافة السينما مثل سلسلة كتبها عبد الفتاح
أبراهيم ، وأيضا أفردت مساحة للدراسات وترجمات الكتب السينمائية
كما أتممت المجلة على الفنون الأخرى ، وعلى مجالات الثقافة العلمية
وعلى الأدب القصصي ، وقدمت تحقيقات سينمائية هامة وأبوابا ثلثة
لتوعية الجماهير ، كذلك عنيت (السينما) بتاريخ السينما في العالم ،
واحدثت بتاريخها في مصر بشكل خاص ... (لها السينما كصناعة)
لقد تناولتها المجلة من منطلق العلاقة الوثيقة بين النشاط الاقتصادي
والفن ، وعلى مدار أعدادها دعت المجلة لحياة الفيلم المصري وتوسيع
سوقه الداخلية بل قدمت بحثا متكاملا على مدار ثلاثة أعداد أعده
عبد الفتاح قاسم الأستاذ بالمعهد العالي للعلوم المالية والتجارية حول
صناعة السينما في مصر يعتبر وثيقة عن الخصائص الصناعية في
الأمميينات ، ودليلا على وعي أهل المال والاقتصاد بأهمية السينما ،
وطبقا لهذه الدراسة فإن عدد الشركات المنتجة وقتها بلغ حوالي
١٥ شركة ، ورأس المال الذي تستثمره في السينما يقدر بحوالي ٢ إلى
٢٥ مليون جنيه .

البحث الخامس : مجلة « سينما فيلم » سينما التثقيف :

الباحثة في التلمساني :

تختار في التلمساني لبحثها عنوان دال هو « اثنا عشر عاما من الدفاع
عن السينما المصرية » وتبدأ برصد ظهور المجلات الفنية المتخصصة
« السينما منذ العشرينيات بداية بمجلة الصور المتحركة (عام ١٩٢٢)
وحتى مجلة فن السينما (عام ١٩٢٣) ، ثم ترصد الاهتمام بالسينما في
المجلات والدوريات المصرية غير المتخصصة في نفس هذا الترخ
سواء مجلة (الجديد) التي أصدرها محمد المصطفى عام ١٩٢٨ أو
مجلة (الرسالة) التي أصدرها أحمد حسن الزيات عام ١٩٢٢ وكذلك

جريدة (الأهرام) التي خصصت صفحة شبه يومية للن سينما ، كذلك استعملت الباحثة برصيد قلم به جورج واصف الصحفي بالأهرام والمتخصص في مجال الصحافة السينمائية لعدد من الجلسات الفنية والسينمائية التي ظهرت في الأربعينيات مثل مجلة النجوم (١٩٤٢) ومجلة دنيا الفن (١٩٤٧) ومجلة الاستوديو (١٩٤٩) ومجلة سينما الشرق (١٩٤٨) التي يدور عنها هذا البحث ، وكذلك مجلة الفن (١٩٥١) ومجلة سينما مجازين (١٩٥٢) التي كانت تصدر بالفرنسية ومع هذا الرصيد التقت الباحثة مع الراسد لها ذهب اليه - وما أكدته المراجع التاريخية أيضا - في أن المجلات المصرية تبنت صيغة مجلات « الفنون الشعبية » كحل أفضل بعد محاولات عديدة للتخصص في مجال النقد والتعبير ، وحيث كانت لها هذه الصيغة انتشارا كبيرا سمح لها بالاستمرار والثبات ، وقد ساهمت الآثار السلبية للحرب العالمية الثانية في التأثير سلبيا على الصحافة الفنية المتخصصة والتي لم تعد للظهور الا قرب انتهاء هذه الحرب ، فصدرت (السينما) عام ١٩٤٤ ثم مجلة (سينما الشرق) عام ١٩٤٨ ، وبينما اختلت الأولى مثل غيرها من المجلات المتخصصة لأن الثانية اعتبرت الاستثناء الوحيد من بين المجلات المتخصصة والتي استمرت لمدة اثني عشر عاما كاملة .

وقد صدرت مجلة الفيلم - سينما الشرق - مؤسسها جاك بسكال في ١ مايو ١٩٤٨ لتعلن منذ البداية أنها (مجلة خاصة بشئون السينما بالشرق) وأنها تصدر باللغتين العربية والفرنسية (وكان تخصصها هو التوزيع) ، وكان أول رئيس تحرير للمجلة هو (لوزي الشوي) ولادة أربعة أعداد فقط ، أما صاحب الإصدار الأول فهو (محمد حماد) قبل أن تنتقل مسؤولية المجلة بالكامل إلى (جاك بسكال) في العدد ٢٧ من السنة الثالثة حيث تتم الإشارة اليه بوصفه نائبا ورئيس تحريرها والمدير المسئول عنها ، وقد رسمت المجلة كمطبوعة نصف شهرية مؤقتا وكان محرر القسم العربي (جبريل إبراهيم) ، وقد ذكرت بيان بالمراسلين في القسم الفرنسي وتكررت هذه الإشارة حتى توقفت في العدد العاشر .

وقد تراوحت صفحات المجلة في البداية بين ٢٠ صفحة للقسم العربي و١٢ للفرنسي .

ثم زادت الصفحات تدريجيا لتصل في السنة الثالثة إلى ٢٧ صفحة **القسم العربي** و ٢٠ صفحة **للفرنسي** ، وفي السنوات الأخيرة بلغت **الصفحات نحو ٥٠ صفحة لكل قسم** .

تلاحظ الباحثة أن مولد القسمين واحدة تقريبا سواء في اللغة المكتوبة أو المسجلة المصورة ، بالنص العربي ترجمة حرفية للنص الفرنسي إلا أنها ندر ، والصور هي نفسها وكذلك الأبواب الثلاثة لها الاختلاف فيوجد في صنف الموضوعات وفي الصفاة بمعنى الصور إلى القسم العربي (صور الأفلام العربية) وفي الصفاة أعلنت من الأفلام الأجنبية في القسم الفرنسي والأفلام العربية في القسم العربي وأحيانا ما يظهر الإعلان مرتين باللغتين في نفس العدد ، فضلا عن الاختلاف في ترجمة عناوين الأبواب الثلاثة مثل باب (شاهدت لك) الذي يصبح بالفرنسية Critique analytique des Films أي « نقد تحليلي للأفلام »

وقد أضيفت مجلة الفيلم - سينما الشرق - التي تحولت منذ العدد الصادر في ١٧ أغسطس عام ١٩٤٩ إلى مجلة (سينما فيلم) على نظام الاشتراكات ، باعتبارها مجلة تصدر وتعمل بواسطة جمعية مستتركون مجموعهم خمسة آلاف مستترك من العاملين في صناعة السينما ، كما تشير إدارة التحرير في المجلة إلى أن توزيعها يصل إلى السينمائيين في مصر والشرق الأوسط وتركيا وأفريقيا الشمالية وأوروبا وأمريكا وأنها سوف توزع بنظام الهدايا لمدة شهرين حتى تبلغ الاشتراكات النسبة المطلوبة .

وفي خلال اثني عشر مليا كاملة من صدور المجلة توقفت مدة مرات أموام ١٩٤٩ و ١٩٥٧ و ١٩٥٩ (بعد وفاة جاك بسكال في ١١ مايو عام ١٩٥٩) وأحيانا كانت تصدر في عدد واحد يضم الأمداد والشهور السابقة التي توقفت فيها عن الصدور ، ورغم إعلانها الدائم في مسنوياتها الأولى أنها مجلة نصف شهرية إلا أن ذلك لم يعطى سوى خمس مرات فقط في مايو وأكتوبر ونوفمبر وديسمبر من عام ١٩٤٨ ثم في يناير عام ١٩٤٩ حيث صدر منها عدنان كل شهر من أكتوبر الخمسة ، وفي المجلد ، لقد صدر من (سينما فيلم) أحد عشر عددا خاصا كان أولها العدد رقم ٨ (١٦ أكتوبر ١٩٤٨) من جوزيف سكوت مدير عام شركة لوكس للقرن العشرين بمناسبة مرور ٢٠ عاما على إحتفاله بالسينما وكانت الأمداد الخمسة التالية عن مرور ٢١ عاما على مولد صناعة السينما في مصر ، وعن مشكلة تصدير الفيلم المصري للأسواق الخارجية ، وعن التوزيع ودور العرض واستخدامها للتقنيات الحديثة ، قوانين تنظيم السينما في مصر وغيرها من قضايا السينما الهامة ، وكان آخر الأمداد الخاصة التي أصدرتها سينما فيلم العدد رقم ١٢٨ / ١٢٩ (نوفمبر / ديسمبر ١٩٥٩) من آخر السينما المصرية التي تكملها الضرائب .

التحرير والتبويب :

ظل جاك بـسكال يكتب لانتخابية المجلة حتى وفاته كما ظل رئيسا للتحرير لأعوام طويلة وان كتبت الانتسالة نادرة الى هيئة التحرير بالمجلة ، وقد تعاقب على رئاسة التحرير آخرون بداية من فوزى الشستوى فى الأعداد الأربعة الأولى الى عثمان الحنبلى (لمعد واحد) الى يوسف جبره (ثلاثة أعداد) وحتى حسن أمام عمر الذى رأس الأعداد الثلاثة الأخيرة من المجلة وكذلك الأمر مع مكرثرية التحرير من جبريل ابراهيم الى عبد النور خليل الى حسن أمام عمر .

وكما تميز مقر المجلة عدة مرات بعد تغيرت هيئة الاشتراكات فيها أيضا كما اختلف مجوع الأعداد الصغيرة منها فى العلم الواحد فلم يستقر عددها مطلقا وظل يتراوح بين 8 أعداد و 15 عددا فى السنة الواحدة نتيجة للتوقف عن الصدور أو اختلاف بداية العلم عن الأعداد الأخرى . أيضا اختلف غلاف المجلة على مدى سنوات صدورها عدة مرات أبرزها ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث أصبح الغلاف يأكله صورة من العلم المصرى باللوانه الأسود والأبيض والأحمر .

كان غلاف سيني فيلم يحمل اعلانا عن الدليل السينمائى للشرق الأوسط ثم أصبح عرضا لموضوعات المعد وأبواب المجلة (وثائقا ما كان الغلاف يحمل صورة) وكان بسيطا لا يحمل من جباليات الاخراج الفنى ما نراه فى مجلات اليوم .

وقد احتلت الأبواب الثابتة الملحة الأكبر من الاهتمام والرمابة وحيث احتلت أبواب الانتسابية والأخبار المثومة والقصيرة والنقد التطبيقى المركز الأول ، ومن أهم الأبواب للثبته غير الافتتاحية التى تميز عن توجهات هيئة تحرير المجلة باب (أخبار لصيرة) الذى يضم أخبار الفنانين والمنتجين ودور العرض والمهرجانات ، وباب (شـ ساعدت لك) الذى يتضمن تحليلا للأفلام العربية والأجنبية التى تعرض فى نفس الوقت .

وهناك أبواب أخرى كثيرة ظهرت واختلت أو ظهرت متأخرة واستمرت مثل باب (فى الصميم) الذى كان يقدم نقدا لطاهرة من الظواهر التى تتعلق بالفيلم المصرى ، وباب (الركن الفنى) الذى ظهر فى يناير ١٩٥٢ لتلبية التطورات التقنية فى السينما مثل اختراع لنيس مبيد طريقة جديدة لطبع الترجمة على أفلام ١٦ مم وتطور استخدام الصوت وموضوعات أخرى جديدة التخصص توقف نشرها بعد

اعوام قليلة من ظهور المركز الفنى ، ثم باب مستمر لسنوات طويلة من
أخبار الاستوديوهات المصرية التى يعبرى تصويرها فى شهر صدور
العدد ، كذلك باب (قدامون ومسلطون) من أخبار السينمائيين والفنانيين
المصريين والعالميين ...

وتلاحظ الباحثة زيادة المساحة المخصصة لباب « شاهدت لك »
بداية من السنة الثانية وحيث وصل عدد الصفحات الى ٢٠ صفحة
فى القسم العربى و ١٥ صفحة فى القسم الفرنسى أى ما يعادل نصف
عدد صفحات المجلة وهو الباب المخصص للنقد وتحليل الأفلام العربية
والأجنبية ، ويضمن تحليل الفيلم بيانته الأسلمية ككلية ثم تحليله كعمل
فنى ثم تقديره التجارى والفنى والذى يتراوح بين (ممتاز) الى (مشكوك
فيه) ويعتمد هذا التقدير — كما جاء فى العدد الثنى — على مولفاته
الفيلم لذوق الجمهور وما ينتج من ذلك من الربح المادى ، ثم أضيفت
لها عبارة تعنى تقدير الفيلم من الناحية التجارية ، وتختلف بينات الأفلام
الأجنبية عن المصرية فى الترتيب ، وبشكل يلائم القارىء المصرى والمقيم
فى مصر والمشارك فى المجلة وحيث كان الهدف منها هو تعريفه على
أحوال السينما فى مصر وليس فى الخارج .

وقد أضيفت الى الباب ملخص بعنوان (امادة مرضى) تذكر فيه
الأفلام التى تعرض عرضا ثانيا مع توضيح بيانتها ولكن بدون
تحليل ... ومن الطريف ما أشار اليه جاك بلسكل فى العدد ٦٢
حول عطايس النقد فى المجلة وأنها ثابتة تعتمد على القسوة على
المخرجين الكبار والتسليم مع المبتدئين لما التقدير التجارى لخص
بالجمهور الذى يغفل الأفلام للرائعة والفنانية ، وتلاحظ الباحثة قدر
الاعلان فى هذا التحليل الذى يروج للأفلام بجانب النقد الذى يغلب عليه
الطابع الصحفى بأسلوبه السهل البسيط وحيث كان اهتمام المجلة
الأساسى النهوض بنتاجها بالسينما المصرية وهو ما أشار اليه
بلسكل مرارا مطالبا الصحافة المصرية بتشجيع صناعة السينما التى
تعيش منها عشرات الآلاف من الناس ومنهم الصحفيين الذين يكتبون
عن السينما بالجهل بقيمة الفيلم المصرى وبمفرداته وقد أكتفت المجلة
على هذا الدور الاعلامى طوال فترة صدورهما وحرصت بجانب النقد
والتحليل على التقديم والاعلان المباشر عن الأفلام والشركات المصرية
المنتجة والموزعة بهدف النهوض بصناعة السينما المصرية .

ايضا اهتمت المجلة بالسينما الأجنبية كثيرا وخصصت لثنى مساحة
باب (شاهدت لك) للأفلام الأجنبية ، أما الصور الفنية التى كانت تلعب
دورا هاما فى رواج المجلات الفنية فقد ظلت سبىء فيلم منها فى بداية

ظهورها مستعيزه عنها بالأخبار 'الاجتماعية' للسينمايين ثم حاد مع ظهور العدد الخامس الأول في استخدام الصور 'استخداما' اعلاميا نموذجيا .

اهم القضايا السينمائية :

احتلت ثلاثة موضوعات اسلمية الاهتمام الأكبر للمجلة التي تعدد الباحثة توجهها بأنها (اعلامية بالدرجة الأولى ليس الهدف منها هو خنثي الطرىء العادى وتعريفه بمن السينما وبيداهه وابطاله ونجومه وانما هو مجلة متخصصة فى الانتاج والتوزيع وحقوقا لاستغلال ودور العرض وكل ما يخص الجانب الاقتصادى فى العملية الإبداعية) .

● الموضوع الأول : هو مستقبل صناعة السينما فى مصر والقوانين المنظمة لها .

● الموضوع الثانى: هو علاقة السينما المصرية بالسينما العالمية والاهتمام بالمهرجانات الدولية وأسابع الفيلم .

● الموضوع الثالث : هو المشكلات التى تتعرض لها دور العرض فى مصر وخاصة قضية ضريبة الملاهى .

وهناك موضوعات فرعية اضافية لتصل بالموضوعات الثلاثة السابقة مثل موضوع الدعاية للأفلام واهميتها فى رواج الفيلم المصرى ، وتواجد الفيلم المصرى فى الأسواق العربية ، والموضوعات المتعلقة بالتقنية السينمائية مثل الدوبلاج وإدارة الممثل والسينما سكوب وغيرها ، وترصد الباحثة كم الاهتمام بالموضوعات الثلاثة الرئيسية جدا من خلال احصائية بسيطة من (الانتاجية) التى يكتبها بأسكال وحيث كتب هـ) مقالة فى الموضوع الأول (صناعة السينما فى مصر ومستقبلها) من مجموع ١٢٥ انتاجية ، و ٢٠ انتاجية فى الموضوع الثانى (علاقة السينما المصرية بالسينما العالمية) و ٢٥ انتاجية فى الموضوع الثالث (مشكلات دور العرض وضريبة الملاهى) ومن الواضح هنا التركيز على ما يعطل نمو وازدهار صناعة السينما فى مصر ونقده وهو ما تشكل بتوراما لمست كل المشكلات التى لاتزال صناعة السينما فى مصر تعانى منها حتى اليوم ، لكن سينمائي فيلم افترضت الدور المسلمى الذى كان من المفترض ان تؤديه فى (عقبات الحسم) التى مرت بها مصر كما تؤكد الباحثة ، وحيث لم تهتم المجلة إطلاقا بالقضايا السياسية التى تجرى على الساحة الا فيما ندر ،

وفي حالة ارتباط هذه القضايا بالسينما وبالجمهور الذي يجب أن تلعبه الحكومة في النهوض بصناعتها وحيث وصل الأمر ببشكل إلى اقتراح تكوين جبهة موحدة من السينمائيين لاتخاذ صناعة السينما في مصر من خطر ضريبة الملاهي ، وهو مطلب يمس العلاقة بين السينمائيين والدولة في اتجاه تكوين جماعة صافطة لتحريك الدولة وقد أثارت سينى فيلم عددا من القضايا الهامة بفضل الدور الذي لعبه مؤسسها في متابعة أخبار السينما ونقد القوانين والتشريعات المنظمة لها ونشر هذه القوانين التي تعد وثائق تاريخية هامة انفردت بها سينى فيلم ، وتلاحظ من الظلماني أن رؤساء التحرير الذين تعاقبوا على مجلة سينى فيلم بعد وفاة جاك بشكل قد حللوا السير على نهجه أحيانا ، لكنهم لم يهتموا بقضايا السينما المصرية بنفس القدر من التفاني والتفهم الذي تميز بها ، ولذلك فقد اعتبرت الباهنة أن سينى فيلم وجاك بشكل المحرر ورئيس التحرير وصاحب الامتياز كيان واحد لا يفصل ، وحيث لعب المؤسس دوره في جعلها من بين أفضل المجلات المتخصصة التي شهرت في مجال السينما حتى اليوم ، ومن أكثرها احتراما لعقل القارئ، المتخصص واهتماما بقضايا السينما المصرية ودفاعا عنها كصناعة وتجارة ومن لهذا اعتبرت الباهنة أن سينى فيلم قد أنت رسالتها كاملة بوفاء مؤسسها وأن استمرارها عليها بعد وفاته (١١ مايو ١٩٥٩) لم يأت بأي جديد بل كانت صورة باهنة من مجلة مزدهرة لمدة ١٢ عاما كاملة .

ملاحظات :

لعله من المهم بعد عرض وتلخيص كتاب (صحافة السينما في مصر) والاشارة الى بقية الكتب الأربعة التي صدرت ضمن مشروع ملفات السينما التوقف أمام نقاط :

أولها : المقدمات الطويلة نسبيا والتي كتبها الدكتور منكور ثابت رئيس المركز القومي للسينما ومؤسس مشروع ملفات السينما ، والذي هو في نفس الوقت مخرج سينمائي وتصويري ونالده وباحث سينمائي ، وحيث كان أول خريجي معهد السينما عام ١٩٦٥ وطبقا لما جاء بالكتاب بشأن التقديم ، فهو من مواليد عام ١٩٤٥ مخرج وكاتب سينمائي وأستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما ، وكذلك هو مدير تحرير مجلة الفن المعاصر ورئيس تحرير (دراسات سينمائية) وحدث أخرج فيلم هام هو (ثورة المكان) عام ١٩٦٧ وحيث كان هذا الفيلم التسجيلي القصير (مئة عشر دقائق) أول إنتاج للمركز القومي للسينما من الأعلام التسجيلية ، وإنتاج هذا الفيلم كان في ١٩٦٥ - على المستوى التاريخي -

أحد الأفلام الثلاثة الأولى لخريجي معهد السينما الذي أنشئ عام ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعاته عام ١٩٦٣ . وقد نالت أعمال الدكتور المذكور ثابت كمخرج بالأضافة لمعضوته البارزة في حركة السينمائيين الثمبان في الستينيات وحيث تبني اتجاه للسينما التجريبية وكتب وأخرج أول الأفلام الروائية في هذا الاتجاه ، وهو الجزء الثالث من فيلم (صور مسموعة) عام ١٩٦٩ الذي اختير لتمثيل مصر في مهرجان كارلو غينباري السينمائي الدولي عام ١٩٧٢ بالإضافة لمعضوته في كثير من لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة والمؤتمرات السينمائية الدولية والمحلية كان آخرها رئاسة لجنة التحكيم لدولية لمهرجان (غريورج) السينمائي الدولي بموسيرا عام ١٩٩٦ ، وهناك أيضا الأبحاث والدراسات المتخصصة التي كتبها ونشرها في علم الجمال السينمائي والسينما المعاصرة والفيلم التجريبي ، ومن هنا فإن هذه المقدمات ، الطويلة نسبيا ، تأتي في طار كل ما سبق ذكره ، وشدة تخصص الدكتور المذكور ثابت كباحث أكاديمي ، كمخرج وكتيب ، بالأضافة الى رئاسته للمركز الذي استطاع من خلاله أن يزعم مشروع هذه الإصدارات الهامة ..

ثانيا : ان المقدمات التي كتبها د . مذكور ثابت حتى الكتاب الرابع (أفلام الحركة في السينما المصرية) تكاد تكون كل منها بحث في حد ذاته ، وفيما يخص الكتاب الثالث ، فقد أضاف الدكتور مذكور ثابت مقدمة تالية بعد المقدمة الأولى ، موضحا فيها أن المقدمة الأسبق كانت قبل إراءته للكتاب ، أما هذه فيمهد أن قراء ، ويتمجب من انصراف المؤلف (عادل منير) عن تجربته الثرية في المونتاج ليكتب على وجه أربأ أخرى في السينما المصرية ، رغم انه أصبح ضلعا أساسيا في السمة المميزة لهذه السينما (ويقصد بها السينما التسجيلية) . ولذا فهو يرى في هذه المقدمة الإضافية أن الكتاب ناتج (نعم انه كتاب ينقصه مائل من نفسه) وان كان يعترف بأنه (قد تكون هناك آراء تدفع بصحة ما يطلبه من المؤلف استنادا على أن تقييم الادعاءات هي مهمة النقد السينمائي ، وليست مسئولية المدع ، ومن الطبيعي أن يكون هذا صحيح ، لكن الصحيح أيضا أن المدع عندما يملك قدرة العمل التنظيري فانه يصبح مطالبا بطرح وعيه النظري بأعماله) .

ثالثا : ان مقدمة الكتاب الرابع تأخذ منحى بحثي آخر ، وحيث اختار د . مذكور أن يعرض فيها وجهة نظر مخالفة تماما لوجهة نظر المؤلف الكتاب في أفلام الحركة دراميا ، مغلون واضحة مثل ، طريقة التحكم في وسائل التأثير الدرامي ، و . كل الفن لعب ، لكن ليس كل اللعب لنا ، . الخ وبالتالي سوف يجد القارئ بهذه المقدمة نفسه

أمام عدة أمور أولها أن ما كتبه د . مذكور هو ملخص لنظرية متكاملة في الدراما تنطلق من شكل ومضمون آخر للعمل السينمائي الروائي يؤمن بها وتختلف عن النظرية الأخرى التي سنراها عبر مفتي الكتاب والتي يؤمن بها المؤلف مبرر مبدئ ، ومن هنا تضع هذه المقدمة قارئها في موضع المقارنة بين ما يقوله المؤلف ، وما يطرحه التقديم والذي يضع الكتاب كله في مازق القنفي . . أي تنفي هذه السينما التي يطرحها الكتاب ، حتى لو قال في النهاية « ليست مهمة هذا التقديم أن يعرض لهذا التاريخ فقط ، أي تاريخ الإنتاج وفق قواعد الانتاج التجاري والطلب الجماهيري المتزايد » وأيضاً حتى لو قال أنه : « لا يتلى ذلك وجود الأقلام التي تبذل لنفسها قوالين ابتدعوا الخاص فتجسد بالتالي دوراً طليعياً في مفهوم الحركة لدى د . مذكور ثابت وهو سينما (اللعبة — الفن) .

رابعاً : أن الكتابان الأول والثاني يكتلان بعضهما البعض حتى ليشاك من بقاها حنية القنفي في صدورها باعتبار طبيعة ماكنهما (الصحفية) و (المنشورات السينمائية) ، أما الكتابان الثالث والرابع فيمنع كل منهما باستقلالية كاملة في موضوعه ، وباهمية قصوى كجزء من الاهتمام الحقيقي بتحليل السينما المصرية عبر تخصصات مختلفة ليها مثل المونتاج (الكتاب الثالث) والإخراج (الكتاب الرابع) وعبر باحثين محترفين في السينما المصرية ولهم أسهاماتهم البارزة وهو ما يفرى « المائات » بجدارة ...

الهوامش

(١) دراسة غير منشورة ، كانت قد أجتها النالدة المعروفة أ- ماجدة موريدي بعد إصدار العدد الرابع من حلفاء السينما ، وقد ألقت على نفسها طسمن مقدمات هذا الكتاب .

(٢) وكان التاريخ يكرر نفسه انظر ما تروجه طوال الوقت التجمعات المتطورة الآن . بل ويضاف عليه استخدام حق التفاضل ضد بعض الأعلام وأخرها « المهاجر » و « ابن الذهب » لتوكيد نفس الفرض .

(٣) هناك اجابة ثالثة أن محاولة فصل السينما كفن وليد من الحركة الفنية عامة في مصر ، وخاصة تطور الأدب والشعر والمسرح ، وتطور الحركة النقدية بشكل عام إبان تلك الفترة ، دور النقد الراديكالي دائما في التجهيد للفنون الطبيعية له ، لو في ظهور حركات التجديد بسعة عالية بهذا أرسطو وحتى اليوم ، انظر دور نقد ومجلة دراسات السينما في فرنسا في التمهيد للتجديد التي لعب دورا خطيرا في السينما في العالم حتى اليوم ، فإن هذا وضع طبيعي أن تسبق الصحافة السينمائية في مصر السينما المصرية نفسها « كاتبة للرسالة » .

(٤) مطرح ذلك في السينما المصرية فيما بعد (مطرح أهم الأسماء محمد عبد الوهاب) .

(٥) مطرح آخر من رواد السينما المصرية فيما بعد (صاحب استوديو جيتل) .

(٦) من الواضح أن عمل الباحث سكرتير تحرير بأحد المجلات ، وكذلك قلة الأعداد التي بين يديه ، جعله يستخدم الأسلوب البحثي .

(٧) ربما تلك الامكانية التي فرضت نفسها على الباحث ، مهام عبد السلام ، محمود قاسم ، و . فقد فرضت الصعوبة الأولى نفسها عليها فالأولى سمحت في كثير من بحثها من سداجة المجلة التي تبحث فيها . والثاني عقد مقارنة بين المجلة التي يبحث فيها الحالات الحالية ، وفرضي الاثنان وصاية من طرح ما على القاريه .

(٨) مرد ذلك أن المجلة ثابتة ومنظمة في صدورها أسبوعيا منذ تاريخ إصدارها وحتى الآن . (كاتبة للرسالة) .

(٩) رئيس تحرير مجلة الكواكب سابقا ، على عبد الصبابة ، مؤرخ سينمائي .

(١٠) عن الواضح أن الباحث لم ينتبه هنا إلى أن مسألة اللهجة كانت معكوسة في ذلك الوقت . أي صعيدية العامية المصرية على اللهاج الشعبي العربية ، مما يعد من توريث الفيلم المصري . بينما العكس هو السائد الآن ، فاللهجة العامية المصرية يلهمها كل العرب . وهنا مشكلة السينما العربية صعيدية تودعها في مصر نجاريا مرددا إلى صعيدية لهم المصريون لهجاتها . ومن ثم سعى الباحث لكتابة الحوار على الشاكلة بالتفصيل (لكتابة الرسالة) .

(١١) يوضح البحث السابق :^{١٠} لفاضل الأسود عن مجلة الكواكب في نهايته كيف بدأت فكرة اتحاد نقباء السينمائيين المصريين التخصصيين على يد « السيد حسن جمعة » . وكان يتسائل مناصب مدير تحرير المجلة ، وتكونت الجماعة من نفس الأسماء السابقة . ولكن فجأة تراءى « السيد حسن جمعة » مجلة الكواكب ، ووضح هنا أمرين . أما أنه هو الذي ترك المجلة بمحض اختياره ليعتف رأه الكبير وهو تلك الجماعة ثم تحولها إلى مجلة متخصصة في السينما هل هذه المجلة ، وإن كُنْ لما رأت تمايزها أهدافه الجديدة مع أهدافها وكيف يمكن أن يكون صاحب ولاء للثنين ، فأهدته ولو خروفا من المناقصة بصرف النظر أي منهما هو الصحيح . (كاتب الرسالة) .

(١٢) أحمد بمرخان : هو المخرج المشهور المصري الكبير عبد الله وهاد يذكرك بجماله أن حركة ثقافية رامية يمكنها أن تبشر بلبن حقيقي ويمكن أن تبشر بإنهاء جديد فيه الواقعية كالأفلام الإيطالية أو اللغة الجديدة في فرنسا . (كاتبة الرسالة)

(١٣) تذكرنا هذه بتقليد حديث وهو ابتداع جوائز عكس المألوف وتعبيرا عن شعور حقيقي بالذي قريبا ابتداعه من أجله وهو الاجتماع على المستوى السيرة لبعض الأفلام مثل « جائزة الثورة الذهبية » في أمريكا التي تمنح لشيء فلام وممثل كينيث لوكسكار الذي يمنح جوائز لأحسن لكن المارقة هنا أنها « سخرت في هدف آخر » لكن لا بد مع احترام فكر أصحابه في ذلك الوقت (كاتبة الرسالة) .

خبرة من كلية الحقوق :

مساعدة موريي :

كتابة صحفية وناقد سينمائية وظيفيومية .

تكتب بابا أسبوعيا في جريدة الجمهورية بعنوان « ملحد بين
الساكنين » .

تكتب متابعات نقدية في مجلات : أدب وثقافة وحواء وفي مجلة « فن » ،
الليتانية تكتب بابا بعنوان « نقد المسلسلات » .

ولها مقالات بكل من جرائد « السبيل » و « الحياة » وصحف ومجلات
أخرى ...

الملف، رقم (٢)

**نشرات السينما في مصر
اتجاهات نقدية
(٥٥٢ صفحة)**

تأليف: د. ناجي فوزي
تصميم: أ. د. منكور ثابت

النظرة الأولى

بين حسرة وأسف شليدين

وشكر وتقدير واجبين

بقلم المؤلف : د. فاجي فوزي

عندما تم تقديم هذا الكتاب في صورة لطروحة بحثية في فلسفة
الفنون (يناير ١٩٩٠) كانت « نشرة نادي السينما بالقاهرة » لاتزال
منتظمة الصدور في عابها الثالث والعشرين ، ولم يكن هناك مجال لأن
يرد خاطر ، من أي نوع ما ، انه يمكن لهذه النشرة ان تتعثر ، وليس
أن تحتجب نهائيا عن الصدور ، لأنه لم يخطر على أي ذى بال ، له
علاقة بنادي السينما بالقاهرة . أوبأى واجهة ثقافية ما ، انه يمكن أن
يصرء يوم يؤمن فيه مريدو الثقافة السينمائية الرائدة « نادي السينما
بالقاهرة » ، ليتحول من صرح قائم من صروح الثقافة السينمائية
في مصر الى مجرد محاولة ، وان كانت ذات تاريخ ، من المحاولات
المتعددة لرعاية هذه الثقافة ، محاولة قلبت وانتهت ، ثم أصبحت
موضوعةا للرائاء ، مسرمان ما يندثر تحت ركام من هموم الوطن
التي لا تنتهي ، فلا ينعم هذا المسرح الثقافي الزائل الا بمحاولة أخيرة
للدعوة للأحياء . كان المؤلف هذا الكتاب لسرف حشيرة الأئين الحزين
بها على صفحات « مجلة الفنون » و « جريدة الأهرام » ، ثم سرعان
ما آلت هذه الحشيرة وهذا الأئين الى أن يكونا مرثية للوداع ، لذلك
اضطر المؤلف الى أن يضيق كلمة « كانت » في الكثير من مواضع
هذا الكتاب لتسبق عبارة « نشرة نادي السينما بالقاهرة » : اقرارا
واقميا حزينا بتوقف هذه النشرة واحتجبها عن الصدور ، وذلك
مع استدال السطور على ملجئة حل « جمعية نادي السينما بالقاهرة »
حيث لا عزاء للمثقلين في مصر .

وانا كان الرثاء والحسرة يفرضان نفسيهما في هذا المجال ،
مان واجب الشكر والتقدير لا يقل عنها أهمية ، بل يكون هو الأمر

الأكثر وضوحا والحاذا بما ، ومع التسليم بصعوبة ، حصر من التوجه اليهم بشكرى وتقديرى وعرفانى معا ، لمن تعاونوا معى لظهور هذا المؤلف ، إلا أتنى أبدا بشكرى للسيد ، عاطف عوض ، المدير السابق لإدارة الثقافة السينمائية بالمركز القومى للسينما (٨٨ — ١٩٨٩) والسيدلت أبنات مكتبة الإدارة فى ذلك الوقت ، وكذلك للأب ، يوسف مظلوم ، مدير المكتب الكاثوليكي المصرى لوسائل التعبير الاجتماعى بالقاهرة (المركز الكاثوليكي المصرى للسينما سابقا) والسيد أمين المكتبة والعبادة العاملين به ، وكذلك أشكر السيدات الفاضلات أبنات مكتبة المعهد العالى للنقد الفنى بالكاديمية الفنون ، كما أشكر لسادة الفضلاء الذين تعاونوا معى ، من خلال ما طرحوه من آراء عن طريق المائلة الشخصية معهم ، وهم النقاد السينمائيون الأستاذة « أحمد الحضرى » و « أحمد رانت بهجت » و « عدلى الدهيبى » و « على أبو حادى » و « كمال رمزى » ولا يغوتنى ذكر الفنان « سعيد المصرى » بالتقدير الصميمه غلاف هذا الكتاب وضبط أخراجه مطبوعا فى صورته الراحنة .

وإذا كانت فكرة هذا الكتاب قد تكونت ونشأت جنينا فى دهن مؤلاني ، كنقطة بدء فى مسيرة الكشف من اهتمامات النقد السينمائي فى مصر من خلال المصادر التى تقدم هذه الاجتهادات ، إلا أن الأثرية الضوئية الخضراء التى أنفتت بأكمل هذا الجنين وميلاده ثم رعايته والدفع به إلى طريق النمو والانتظام ، كل ذلك يعود الفضل فيه إلى تلك المساندة العلمية الصادقة ، المتوارية خلف قدر لا يستهان به من انكار الذات ، لكل من الأستاذ الدكتور « نبيل راعب » السيد السلق للمعهد العالى للنقد الفنى وأستاذ النقد به ، والأستاذ الدكتور « مازون الرشيدى » أستاذ الإخراج السينمائي بالمعهد العالى للسينما ، فقد كان لهذه المساندة العلمية أبلغ الأثر فى التشجيع على الصبر والمثابرة والتدقيق ، وأنه لولا هذه المساندة لما واصل المؤلف حرايته فى أرض عقل وسياحته فى مياه عذبة مجهولة تملأ فى بعض مواقعها ومفرقة فى البعض الآخر .

ويستند المؤلف إلى يقين ثابت منه بأن السينما المصرية ، مهما قيل فيها ومهما قيل عنها ، هى باعتبارها فنا راسخ الجذور فى وطننا المصرى ، تستحق فى كل الأحوال مرؤدات الكشف العلمى عن جوانبها ، بما لها وبما عليها . وإذا كان الكشف فى مطالب السينما المصرية يأخذ قدر حقه ، وربما أكثر ، من اهتمام النقد السينمائي فى مصر ، فإن المؤلف قد وضع نصب عينيه ، منذ أن انتظم بدراسة

الفن السينمائي بالمعهد العالي للسينما ومن خلال استكمال هذه
الدراسة واستئنافها بالمعهد العالي للنقد الفني ، أن يساهم في الكشف
عن الثروات المجهولة في السينما المصرية منا وفكرا وكذلك نقدا وثقافة ،
ولذلك فإن هذا الكتاب ينصب شسوعيا أول ما ينصب الى كاديبية
الفنون ، باعتباره أطروحة علمية للبحث في النقد السينمائي ، وهو بذلك
يسلك ذات الدرب الذي تشقه وتعبده الأكاديمية في مسبيل إعادة
التاريخ للفنون المصرية ، وهو المسمى الذي يكده فيه بلا ملل أو
كل الأستاذ الدكتور « فوزى نهى » رئيس الأكاديمية ، وكان من طلائع
مسماء في هذا الميدان بلورة لمدارات الأكاديمية عن غن السينما
نعت مسمى « أوراق في مشكلات إعادة التاريخ للسينما المصرية » ،
ذلك أن الكشف العلمى عن إحدى مصادر ثقافتنا السينمائية في مصر .
متبيلة في النشرات السينمائية المتخصصة ، هو خطوة على ذات الدرب
الذى ينتهجه بكل المثابرة العلمية الأستاذ الدكتور « فوزى نهى » .

واستكمالا لأحكام فكرة الكشف عن مصادر ثروتنا من الثقافة
« السينمائية في مصر » ، وأيماننا بأهمية تحقيق هذه للفكرة ، بما يمكن أن
نعود به من نفع على الآخرين ، نقد رأى الأستاذ « محكور ثلث » المشرف
العام على المركز القومى للسينما وأستاذ الإخراج السينمائي بالمعهد
العالي للسينما ، أن يتيح لهؤلاء الآخرين فرصة المشاركة في هذا
الكشف عن الحوائب المجهولة من ثروتنا الثقافية السينمائية ، من
خلال طبع هذا الكتاب ونشره ، بمناسبة الاحتفال القومى بثنوية
السينما المصرية ، فالدكتور « محكور ثلث » يرجع الفضل في الكشف
عن هذا الكتاب وإعادة إخراج مخطوطته البحثية الى النور .

وأخيرا أشكر السيدة زوجتى ، التى كانت خير معين لى خلال
مترة أعداد مخطوطة هذا الكتاب ، التى تحملت فيها جميع المسئوليات
التربوية والتعليمية لأبنائنا ، بالإضافة الى مراجعتها لما تم ترجمته من
مقتطبات من اللغة الإنجليزية الى العربية .

الدكتور ناجى وديد فوزى

١٩٩٦

مقدمة الكتاب

يقلم المؤلف د. ناجي فوزي

على الرغم من أن هناك رأيا يشير إلى أن مناقشة الأفلام السينمائية لم تحظ بالاحترام في الدوريات الكبيرة (أي الصحافة) بصورة مناسبة ، وبالحدود كان احترام هذه المناقشات بطيئا (١) ، إلا أنه في مقابل ذلك ، كانت هناك في سنة ١٩٢٩ دوريات مخصصة لنظرية الفيلم (٢) ، بل يصل الأمر إلى أن تسود دوريات الفيلم في بلد مثل فرنسا حتى منتصف الستينيات بما كان لها من تأثير على أفلام المراجعة الجديدة (٣) ، ولدليله ثبوت الدوريات السينمائية مكانتها الواضح بين الطبوعات السينمائية على وجه الخصوص وذلك بما قدمته في مجال الثقافة السينمائية بصفة عامة وفي حقل النقد السينمائي بوجه خاص ، وقد حظى النقد السينمائي المصري بتعدد المحاولات الخاصة بإصدار المطبوعات الدورية السينمائية ، سواء في شكل المجلات الفنية والسينمائية أو في صورة النشرات المتخصصة ، وذلك رغم العديد من الصعوبات المالية والإدارية التي من الممكن أن تواجه هذه المحاولات ، ويزيد على ذلك أنه في مجال النشرات السينمائية المتخصصة كان هناك من يرى أن إصدار نشرة سينمائية متخصصة في مصر يعد من قبيل المفارقة (٤) .

لعل على الرغم من تعدد المحاولات الخاصة بإصدار النشرات السينمائية المتخصصة في مصر ، ومع مرور أكثر من خمسة وعشرين عاما على بداية صدور نشرة نادي السينما بالقاهرة ، إلا أن شكل التصميم الذي ظهرت به هذه النشرة ، وكذا أساليبها النقدية واتجاهاتها الفكرية ، وهي الاتجاهات التي تتمثل في أهم القضايا التي كانت مجال اهتمام محرري هذه النشرة خلال عتدين ونس من السنين ، لم يحظ ذلك كله بنوع من العناية التحليلية ذات الطابع العلمي ، التي من الممكن أن تتألف كلا من هذه الأساليب والاتجاهات ، وتوضح مدى تأثيرها بالعوامل التي من شأنها أن يؤثر بوضوح على كل مجالات الحياة الأخرى وهي العوامل التي تتمثل بصلة أساسية في للنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية . وكذلك توضيح مدى ما قامت به

هذه النشرات السينمائية المتخصصة من تأثير ، عام أو خاص ، في الحياة النقدية السينمائية في مصر خلال هذه الحقبة ، حيث تمثل هذه النشرة (5) مقياساً موضوعياً لاتجاهات النقد السينمائي المصري ، لأنها كانت مجالاً لكل المتخصصين كي يمارسوا نشاطهم النقدي ، بالإضافة لاسهامات غير المتخصصين .

فمن الملاحظ أن مرور أكثر من عشرين من عمر نشرة نادي السينما بالقاهرة لابد أن يؤدي إلى ظهور ملامح واضحة لمكوناتها ، كما لابد أن يؤدي إلى اظهار أثر العوامل البيئية المختلفة في هذه الملامح ، سواء كانت هذه الملامح تنتمي إلى النواحي الشكلية أو إلى النواحي الموضوعية ، خاصة وأن هذين العنصرين من الزمن (١٩٦٨ - ١٩٨٧) يزخران بتغيرات واضحة المعالم وحادة التقاطيع ، تتصل بالسياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الثقافة ... الخ . ومن جهة أخرى فإنه يبدو واضحاً أن من الضروري أن يقوم البحث العلمي باستطلاع إلى أي مدى أثرت المطبوعة السينمائية الدورية المتخصصة التي تحمل عنوان « نشرة نادي السينما بالقاهرة » في أساليب النقد السينمائي في مصر بصفة عامة . ولذلك عندما وجدنا أن أحداً لم يتناول بالبحث العلمي النشرات السينمائية المتخصصة في مصر ، فقد رأينا أنه من المناسب أن نتناول بالبحث العلمي الجمالي هذا النوع من المطبوعات السينمائية وما تحتويه من مواد ثقافية تضم بينها ، بالضرورة ، مواد نقدية سينمائية يمكن تناولها بالبحث العلمي من الناحيتين الشكلية والموضوعية .

وقد عني للكاتب بأن تكون نشرة نادي السينما بالقاهرة هي النموذج المنقسم للبحث في النشرات السينمائية المصرية المتخصصة وذلك لعدة أسباب منها :

أولاً :

أن نشرة نادي السينما بالقاهرة هي للنشرة السينمائية التي تعمل نوعين من الانتساب في وقت واحد ، بما يمكن أن يطلق عليه انتساباً مزدوجاً ، وذلك على الوجه الآتي :

(١) تنصب نشرة نادي السينما بالقاهرة إلى جهة أهلية هي جمعية نادي السينما بالقاهرة المشهورة بوزارة الشؤون الاجتماعية المصرية تحت رقم ١٣١٦ .

(ب) انه على الرغم من صحة الانتساب السابق ، الا ان نشرة نادي السينما بالقاهرة تعد الواجهة النقدية السينمائية للجهاز الرسمي للثقافة المصرية منذ عام ١٩٦٨ . وذلك للأسباب الآتية :

١ - ان فكرة نادي السينما بالقاهرة ذاتها ، هي فكرة منسوبة الى الدكتور « ثروت عكاشة » بوصفه وزيرا للثقافة المصرية في ذلك الوقت (١٩٦٨/٦٧) . وكذلك فكرة أن يصدر هذا النادي نشرة سينمائية اسبوعية تقدم المعلومات الخاصة بالفيلم الذي يعرضه برنامج النادي اسبوعيا (٦) .

٢ - اشار « لويس جريس » الى هذا الانتساب صراحة في حديث منشور له عن نادي السينما بالقاهرة (٧) .

٣ - ان هناك نوعا من التبني الذي قامت به وزارة الثقافة لنادي السينما بالقاهرة ، وهو نوع من التبني الخارج عن حدود الوصاية ، ويظهر ذلك من تقديم جزء من مقر مركز الثقافة السينمائية (المركز الفني للصور المرئية سابقا) كمقر لادارة جمعية نادي السينما بالقاهرة منذ عام ١٩٦٨ .

٤ - ان هناك دليلا ماديا ملموسا على هذا النوع من الانتساب في المبائر لنشرة نادي السينما بالقاهرة الى الجهاز الرسمي للثقافة في مصر متمثلا في وزارة الثقافة ، وهو ان الخلاف السنوي لجلد النشرة ، في سنواتها الاولى ، كان يحمل اسم وزارة الثقافة مقرونا به اسم نادي السينما بالقاهرة (٨) .

ثانيا :

ان نشرة نادي السينما بالقاهرة هي المطبوعة السينمائية المتخصصة في مجال النقد السينمائي والثقافة السينمائية ، التي صدرت بانتظام بصفة اسبوعية - تقريبا - وبدون توقف لحوالي مائة وعشرين عاما ، منذ يناير ١٩٦٨ ، وهو ما لم يتغير لغيرها من المطبوعات السينمائية المصرية ، ومن ذلك :

(١) تعثر للعديد من محاولات لصدور مطبوعات سينمائية بصفة منتظمة ، حيث تتوقف هذه المطبوعات عن النشر بعد صدورها بفترة قصيرة او طويلة لسببها ، ومن ذلك : عجالات ندوة الفيلم المختار - نشرة سينما - نشرة المركز الفني للصور المرئية - مجلة المسرح والسينما .

(ب) فن نشرة « دليل للفنون » التي يصدرها المكتب الكاثوليكي المصري لوسائل التعبير الاجتماعي (المركز الكاثوليكي المصري للسينما سابقا) هي نشرة تصدر بفرض اجتماعي أخلاقي في المقام الأول ، ومن ثم فانه على الرغم من انتظام صدور هذه النشرة إلا أنها لا تصدر بفرض النقد السينمائي في حد ذاته ، ولذلك تكاد أن تكون محترقاتها مقصورة على ملخص لمحتوى الأفلام التي تعرض في سوق السينما المصرية وتحديد مرفقها من الناحيتين الاجتماعية والأخلاقية ، ولذلك لا يعد « دليل الفنون » نشرة ذات وجهة نقدية سينمائية ، ومن ثم فلا تعد هذه النشرة مقياسا موضوعيا لاتجاهات النقد السينمائي المصري ، على الرغم من أهمية كونها سجلا وثائقيا له قيمته في التسجيل التاريخي للمعرض السينمائي في مصر .

ثالثا :

ان نشرة نادي السينما بالقاهرة تتصف بنوعين من المعالم الثابتة والمتغيرة وكلاهما لاقت للنظر ، ومن المعالم الثابتة إحصاء صلتحاتها واسلوب أخراجها وبعض من نوعيات مرادفها النقدية ، ومن معالم النشرة المتغيرة مدى اتساع حجمها وتعدد موضوعاتها ، ومدى وفور المطبوعة التي تمثل النشرة تحت سيطرة كل من المواد النقدية المصرية والمواد النقدية المترجمة .

رابعا :

والسبب الرابع هو لفت للنظر الى هذه النشرة بأسلوب علمي للعمل على إعادة صياغتها واستمراريته باعتباره جزءا أساسيا من مجموع الثروة النقدية المصرية من جهة ، ومن جهة أخرى للعمل على تطوير النشرات السينمائية في مصر وتلافي أوجه النقص التي يمكن للوقوف عليها ، خاصة وأنه كان لنشرة النادي مكانة واضحة في مجال النقد السينمائي المصري في فترات ازدهار هذه النشرة .

وتتلخص أسباب اختيار موضوع هذا الكتاب وهي ما تشكل أهميته أيضا في النقاط الآتية :

أولا :

الهدف من البحث في هذا الموضوع هو تقييم التجربة النقدية المستمرة لأكثر من ربع قرن من داخل أهدام النشرات السينمائية المصرية ، وذلك لبيان ما لها وما عليها ، حتى يمكن تنمية الجوانب

الإيجابية (فيها ومن ثم تطويرها ، وكذا ملاحظة جوانبها السلبية أو أوجه القصور التي قد تشوبها ، حتى يتم إصلاحها أو تلاديبها بتجنبها .

ثانيا :

كانت نشرة نادي السينما بالقاهرة هي الواجهة النقدية المصرية المتخصصة المنتظمة الظهور والمصدر في الحياة النقدية السينمائية في مصر والوطن العربي ، ويعضد ذلك ما سبق إثباته من طبيعة انتماء نادي السينما بالقاهرة ، في النهاية ، إلى الجهاز الرسمي للثقافة المصرية ، أي وزارة الثقافة ، ولهذا السبب فإن النشرة كانت تعد الواجهة الحقيقية التي يمكن أن تعطى مؤشرا موضوعيا للنقد السينمائي المصري خلال فترة زمنية معينة . ومن ثم فإن نتائج البحث في هذا الموضوع لابد أن تكون - في حالة موضوعيتها وحياديتها - مؤشرا أميناً لدور الواجهة الرسمية للثقافة السينمائية المصرية في مجال النقد السينمائي .

ثالثا :

إن نشرة نادي السينما بالقاهرة (وغيرها من النشرات السينمائية في مصر) ، كمطبوعات سينمائية متخصصة ، كانت تضم بين محدداتها كل من المحترفين والهواة في مجال كتابة النقد السينمائي ، بما ينتج عن ذلك من معالم شكلية وموضوعية من النادر أن تظهر في غيرها من انطبوعات ، ذلك أن جانباً لا يستهان به من حجم هذه النشرات يضم تمييزه بأقلام المهتمين بالفن السينمائي من غير النقاد المحترفين ، ولهذا النوع من النقد مذاق خاص ، بالإضافة إلى ما يمكن أن يؤثر به ، إن إيجاباً أو سلباً ، على دور النشرة السينمائية في تنمية التلوي الفني للعمل الفيلمي بصفة عامة .

رابعا :

إن هذا من النقاد السينمائيين الذين يقومون بتحرير مقالاتهم في النشرات السينمائية المتخصصة ، لم يقتصرُوا في نشر تدهم السينمائي على هذه النشرات ، بل إن هذا النشر قد امتد إلى مجالات أخرى غيرها ، مما يجعل من المقارنة بين التناول النقدي الذي يقدمه بعضهم لقضايا سينمائية معينة في النشرات السينمائية وبين هذا التناول في مجالات النشر الأخرى مثل الكتب والمجلات الفنية والبحوث النقدية ، مبعثاً إلى التقييم الموضوعي لاتجاهات مثل هؤلاء النقاد .

هــمـمـا :

انه من الأهمية أن يتم تقدير الدور الذي تؤديه النشرات السينمائية في مجال النقد السينمائي ، الذي يتصل بالعمل الفيلمي باعتباره فنا في حد ذاته ، وذلك عن طريق دراسة مدى اتصال الأعمال النقدية التي تحتربها النشرة بعناصر الفن السينمائي الأساسية المتعارف عليها ، لظهور مدى التوازن بين الفكر والفن في محتويات أعداد النشرات ، ويبان غلبة أي من الاتجاهات على الآخر ، إن كان هذا التوازن لا يتحقق ، ويبان كيفية تدبير لمكانيات تحقيقه في الحالة الأخيرة .

سـامـمـا :

انه على الرغم من التمليم بصعوبة نقد النقد وحساسيته أيضا ، إلا أن البحث في موضوع هذا الكتاب يعد من قبيل محاربة نقد النقد السينمائي ، ذلك أن الضرورة العلمية في مجال النقد الفني تحتم الخوض في البحث العلمي من أجل تقييم المطبوعات السينمائية المصرية المتخصصة التي داومت على الظهور بصفة دورية منتظمة في شكل نشرات أسبوعية أو موسمية ، رغم ما قد يكتنف ذلك من صعوبات إدارية أو مالية أو فنية أو كلها معا .

صـابـمـا :

وأخيرا ، فلن ذلك كله يمكن أن يؤدي إلى رسم صورة عامة لأهم النشرات السينمائية المصرية المتخصصة المعاصرة ، مما قد يشجع على ظهور نشرات سينمائية مصرية متخصصة منتظمة أخرى تعمل على الاستفادة من النواحي الإيجابية ، وتجنب النواحي السلبية في التجارب السابقة ، وهو ما يسرى على إمكانية ظهور نشرات سينمائية متخصصة عربية خارج مصر أيضا .

وذلك المآل لن هذا الكتاب هو مجرد خطوة أولى على الطريق نحو الدراسة العلمية للجماليات التي تقدم للتقييم الموضوعي المناسب لما تكتنبه الحياة الثقافية في مصر ، ومن ثم الوطن العربي ، من ثروة نقدية سينمائية في شتى المطبوعات الفنية والسينمائية المصرية ، بالإضافة إلى أن النشرات السينمائية المتخصصة هي البديل المناسب المتاح للمجلات السينمائية المتخصصة في مثل الظروف الاقتصادية لبلادنا التي ما زالت في طريق النمو .

**محتويات ملف « نشرات السينما في مصر »
اتجاهات نقدية
(٥٥٢ صفحة)**

الأيف : د. ناجي فوزي
تقديم : د.١٠٠١ مذكور ثابت

— من كتابين : صمالة للسينما ٠٠٠ ونشرات السينما ٠٠٠ في مصر .
مقدمة بقلم : د.١٠١٠٠ مذكور ثابت
— النظرة الأولى بين حسرة وأسف شديدين ... وشكر وتقدير واجب .
بقلم الدكتور / ناجي وديع فوزي

— مقدمة الكتاب .

— مبحث تمهيدى من « النشرات السينمائية المتخصصة ٠٠٠ » برجه عام ،
● **المطلب الأول : التعريف العام بالنشرة السينمائية المتخصصة .**
أركان النشرة السينمائية المتخصصة :

أولاً :

- (١) عناصر التكوين المادى .
- (ب) عنصر الانتساب المكانى .
- (ج) عنصر الانتساب الزمانى .

ثانياً :

- (١) تحديد صفة التلقى .

(ب) تحديد الغرض من التلقى ذاته .

● **المطلب الثانى : الفرق بين اللد السينمائى فى النشرة المتخصصة**
وفى غيرها من المطبوعات السينمائية .

أولاً : الفرق بين النشرة السينمائية المتخصصة والصحافة الفنية المتخصصة .

ثانها : الفرق بين النشرة السينمائية المتخصصة والكليب
السينمائية .

● **المطلب الثالث :** نبذة عن بعض النشرات السينمائية المتخصصة في
مصر والوطن العربي .

ـ الفرع الأول : النشرات السينمائية المتخصصة في مصر :

١ ـ النشرات السينمائية المتخصصة منتظمة الصدور في مصر .

أولا : النشرات التي صدرت ثم توقفت عن الصدور .

(أ) نشرة مونا فيلم .

(ب) مجالات ندوة الفيلم المختار .

(ج) مجالات ندوة فيلم الزمالة .

(د) نشرة السينما .

(هـ) نشرة المركز الفني للتعاون السينمائي العربي .

(و) نشرة المركز الفني للصور المرئية .

(ز) نشرة السينما .

(ح) نشرة نادي السينما بالقاهرة .

ثانيا : النشرات التي عازالت معصرة في الصدور :

(أ) دليل الفنون .

(ب) نشرة جمعية الفيلم .

(ج) النشرة السينمائية التي تصدرها الثقافة السينمائية .

٢ ـ النشرات السينمائية المتخصصة غير منتظمة الصدور في

مصر :

أولا : نشرات المهرجانات السينمائية .

ثانيا : نشرات المناسبات الخاصة .

(أ) محاضرات « تعريف السينما » ١٩٥٨ .

(ب) سينما الشباب في أمريكا .

(ج) سعد تميم رائد السينما التسجيلية .

— المربع الثاني : بعض النشرات السوفياتية المتخصصة في الوطن العربي :

الباب الأول : دراسة الجوانب الشكلية في النشرات السوفياتية في عصر •
تمهيد •

الفصل الأول : الصفات الشكلية المتكررة : —
مقدمة :

المقصود بالصفات الشكلية المتكررة — المبحث الأول : الحجم العام للنشرة وأثره •

أولا : باستقراء النشرة ذاتها يتضح ما يأتي :

ثانيا : باستطلاع آراء بعض المسؤولين عن تحرير النشرة :

المبحث الثاني : الصفات الشكلية المبوبة •

تمهيد :

— المطلب الأول : أسلوب اخراج النشرة :

الفرع الأول : نوع الورق المستخدم في الطباعة وأبعاده •

الفرع الثاني : الموقف من استخدام الألوان في الطباعة •

الفرع الثالث : تصميم الغلاف الخارجي للنشرة •

أولا : من حيث المساحة •

ثانيا : من حيث المحتويات •

الفرع الرابع : وجود الصورة الضوئية الثابتة ومدى توظيفها •

أولا : من حيث الصور •

ثانيا : من حيث توظيف للصور •

الفرع الخامس : أسلوب عرض المادة النقدية :

١ — تصميم للكتابة داخل الصفحات •

أولا : التوسع في استخدام العناوين الفرعية للمقالات ، وذلك بالإضافة الى العنوان الرئيسي لكل مقالة •

ثانيا : تقسيم المادة النقدية الى أجزاء يكون لكل جزء منها وحدة موضوعية واحدة •

ثالثا : علم الإشارة الى مصادر معلومات المحرر •

٢ - العناوين الرئيسية للمقالات *

• المطلب الثاني : حجم الحروف المستخدمة في الطباعة *

(الفرع الأول : اتواع حروف الطباعة المستخدمة في النشرة)

القسم الأول - القسم الثاني (البنط الكبير - البنط الأسود العريض -

البنط الأسود الصغير - البنط العادي الصغير) *

الفرع الثاني : استخدام البنط الأسود العريض كاستثناء مكرر في

لنشرة *

١ - من الناحية الشكلية (الطريقة الأولى - الطريقة الثانية) *

١ - في مجال تقديم تتابع مشاهد الأفلام *

٢ - في مجال الكتابات النقدية ودراسات الأفلام *

٣ - من الناحية الموضوعية *

أولا : الغرض من استخدام البنط الأسود للعريض *

ثانيا : آثار استخدام البنط الأسود العريض *

● البحث الأول : الصفات الشكلية المتكررة غير المبهمة

تمهيد :

المطلب الأول : تصنيف المادة النقدية *

١ - من الناحية الشكلية *

٢ - من الناحية الموضوعية *

المطلب الثاني : الافتتاحيات تقابلها خواتم *

الفرع الأول : من الناحية الشكلية *

الفرع الثاني : من الناحية الموضوعية *

١ - عناصر الناحية الموضوعية في الافتتاحيات :

أولا : من حيث الغرض من الافتتاحية *

ثانيا : من حيث موضوع الافتتاحية *

ثالثا : من حيث أسلوب الافتتاحية *

٢ - عناصر الناحية الموضوعية في الخواتم *

أولاً : من حيث العرض من الخاتمة .

ثانياً : من حيث موضوع الخاتمة .

ثالثاً : من حيث أسلوب الخاتمة وصياغتها العامة .

الفصل الثاني : الموضوعات الأساسية التي تطوى القشرة عليها :

(مقدمة — أولاً : الأبواب الثابتة — ثانياً : الأبواب غير الثابتة —

المبحث الأول : دراسة الأفلام السينمائية ، تمهيد — فالمستوى الرأسي — المستوى الأفقي —

المطلب الأول [دراسة الأفلام التي تعرض في برنامج نادي السينما

بالقاهرة (*) الوسيلة الأولى — الوسيلة الثانية]

الفرع الأول : تقديم الدراسة الرئيسية للفيلم المعروض في برنامج

نادي السينما بالقاهرة [١ — التعريف بمحتوى الفيلم ٢ — تقديم نقد الفيلم] .

١ — التعريف بمحتويات الفيلم ... موضوع المادة النقدية في

الدراسة الرئيسية (*) .

● أولاً : المتصور به .

● ثانياً : تطور أساليب التعريف بمحتوى الفيلم في الشرة .

(أ) تقديم ملخص قصة الفيلم المعروض .

(ب) تقديم ملخص قصة الفيلم مصحوباً بملخص لتتابع المشاهد .

(ج) تقديم تتابع مشاهد .

● ثالثاً : العلاقة بين تتابع المشاهد وبين وسائل عرض محتوى

السرد الفيلمي المكتوبة الأخرى :

(أ) تقديم قصة الفيلم .

(ب) تقديم السرد الفيلمي في صورة وحدات مكتوبة منظرية لهذا

السرد .

● رابعاً : أهمية تقديم تتابع المشاهد .

- ✳ خلاصاً : عناصر دراسة خصائص تتابع المشاهد بالشعر .
- (١) من حيث الطول / (١) المقصود بطول تتابع المشاهد الفيلم .
- (ب) من حيث الإيقاع للملم .
- (ج) من حيث الأثر إلى المنظر الفنية السينمائية والتصرفات الخاصة بها .
- (د) من حيث الموقف من الحوار .
- (هـ) من حيث وجود خصائص أو صلت أخرى في تتابع المشاهد خلال النشرة .
- ✳ سادساً : ارتداد النشرة عن تقديم تتابع مشاهد الفيلم .
- ٢ - تقديم التحليل النقدي الموسع للفيلم موضوع الدراسة الرئيسية :
- (١) الحالة الأولى : تقديم الدراسة الخاصة التي يكتبها المحرر
- » من حيث الحجم - من حيث الأسلوب / الأسلوب الأول - الأسلوب الثاني «
- ✳ أولاً : المقصود بكلمة « الإبدك » - عناصر دراسة الفيلم في المهد الملى للدراسات السينمائية في فرنسا .
- الأول : المعلومات الوثائقية .
- الثاني : السيناريو .
- الثالث : التحليل الدرامي .
- الرابع : التحليل السينمائي .
- الخامس : عنصر ختامي .
- ثانياً : تكثير أسلوب الإبدك على نشرة نادي السينما بالقاهرة -
- أمثلة للاقتراح الصريح الواضح - أمثلة للاقتراح غير الصريح .
- (ب) الحالة الثانية : تقديم مواد نقدية لا تشكل دراسة خاصة يكتبها المحرر المصري .
- لفرع الثاني : الدراسات الإحصائية غير الرئيسية للفيلم المعروض في برنامج النادي .
- ✳ أولاً : المقصود بها .
- ثانياً : أهم جوانب دراستها (من حيث أنواعها - من حيث مصادرها - من حيث أماكن تواجدها بالنشرة) .

المطلب الثاني : دراسة الأعلام التي تعرض في غير برنامج نادي السينما :

الفرع الأول : نطلق دراسة هذه الأعلام « من حيث الجنسية — من حيث مكان العروض السينمائية وجهاتها — من حيث المستوى العام للأعلام — من حيث التقسيم النوعي للأعلام » .

الفرع الثاني : مصادر دراسات النشرة لهذه الأعلام .

الفرع الثالث : التكوين العلم لدراسات النشرة للأعلام التي تعرض في غير برنامج النادي :

أولاً : من حيث مدى اتساع هذه الدراسات .

ثانياً : من حيث العناوين التي ترد هذه الدراسات تحتها .

الفرع الرابع : أهمية دراسة الأعلام التي تعرض في غير برنامج النادي .

— المبحث الثاني : متابعة المهرجانات السينمائية :

مقدمة :

١ — من حيث نطاق متابعة النشرة للمهرجانات السينمائية :

أولاً : بالنسبة للمهرجانات الدولية :

(أ) مهرجانات دولية تقام بالخارج وتتبعها النشرة .

(ب) المهرجانات الدولية التي تقام بمصر .

ثانياً : بالنسبة للمهرجانات المحلية :

(أ) مهرجانات محلية تقام داخل مصر .

(ب) مهرجانات محلية خارج مصر .

٢ — من حيث الموارد النقدية المنشورة عن المهرجانات السينمائية :

أولاً : المتابعة الصحفية والحوارات النقدية .

ثانياً : أعداد المواد النقدية .

٣ — من حيث أساليب تقديم المواد المنشورة عن المهرجانات السينمائية .

٤ — من حيث أنواع المواد النقدية المنشورة عن المهرجانات السينمائية .

المبحث الثالث : تقديم الكتب :

(تمهيد — المطلب الأول : من الناحية الشكلية :

أولا : من حيث النطق :

(أ) من حيث جنسية الكتاب ولغته .

(ب) من حيث طبيعة الموضوع الذي ينلوه الكتاب .

(ج) ما يحفل تحت وصف الكتاب .

ثانيا : أساليب الاشارة الى عرض الكتاب في النشرة .

المطلب الثاني : من الناحية الموضوعية :

أولا : تقديم العرض التقريري فقط عن الكتاب ومحتوياته .

ثانيا : تقديم الكتاب من خلال عرض نقدي في صورة تقييمية .

ثالثا : تقديم الكتاب من خلال عرض تقريري مصحوب بالتقييم

النقدي :

(أ) ان يكون التقييم النقدي المصاحب لتقديم محتويات الكتاب

مباشر أو غير مباشر .

(ب) طريقة الجمع بين عرض محتويات الكتاب وبين تقييمه في

المقالة النقدية .

المبحث الرابع : دور الترجمة والعناصر الأخرى في تكوين النشرة

المستقبلية :

تمهيد — المطلب الأول : دور الترجمة :

أولا : العناصر التي تتم الترجمة منها .

ثانيا : طرق تقديم النشرة لل مواد المترجمة .

(أ) بالنسبة لترجمة الكتب الأجنبية — الوسيلة الأولى ، الوسيلة

الثانية .

(ب) بالنسبة لترجمة المجلات المنشورة في مطبوعات أجنبية .

ثالثا : طرق الترجمة ذاتها .

المطلب الثاني : المعلومات الوثائقية :

أولا : صور تقديم المعلومات الوثائقية بالنشرة « الأولى والثانية » .

ثانيا : أنواع المعلومات الوثائقية التي تقدمها النشرة .

المطلب الثالث : النقد الحوارى والمقالات الشخصية

أولاً : محضر النقد الحوارى .

ثانياً : الأشخاص الذين يجرى الحوار معهم :

(أ) من حيث الجنسية .

(ب) من حيث طبيعة العمل السينمائى .

(ج) من حيث التمهيد .

ثالثاً : أساليب تقديم الحوار .

المطلب الرابع : مواد متنوعة لغرض تقديمها للنشرة .

أولاً : تاريخ الفن .

ثانياً : الأرشيف الفيلمى .

ثالثاً : نوادى السينما .

رابعاً : مناقشات .

خامساً : تقديم النقودات والمؤتمرات الفنية والسينمائية .

سادساً : تقديم المواد الإخبارية .

سابعاً : بعض الأبواب شبه الثابتة .

الفصل الثالث : الانتمايات الشخصية لمحررى النشرة :

مقدمة — المبحث الأول : الانتمايات الوظيفية والمهنية :

١ — المتصور بالانتمايات الوظيفية والمهنية .

٢ — تنوع الانتمايات الوظيفية والمهنية وانكسارها على محتويات النشرة .
القسم الأول : انتماء محررى النشرة الى وظيفة او مهنة تتصل بالفنون عامة او بالفن السينمائى خاصة .

• **أولاً : الانتماء الى هيئة التدريس باكاديمية الفنون .**

(أ) من حيث كسر الانتماء الوظيفى في تقديم تتابع المشاهد .

(ب) من حيث كسر الانتماء الوظيفى في تحليل الأعلام .

• **ثانياً : الانتماء الى مهنة من الفنون السينمائية .**

القسم الثانى : انتماء محررى النشرة الى وظيفة او مهنة لا تتصل بالسينما ولا تتصل بالفنون عامة :

— **أولاً : الطب — ١ — خليل غاضل — ب — سلطان عيسى —**

ج — حسن الفزائى .

ثانياً : الفلسفة وعلم النفس .

ثالثاً : الأدب الفرنسي .

رابعاً : القانون .

خامساً : العلوم الطبيعية .

٢ - استثناءات لائحة للنظر .

المبحث الثاني : الانتماءات المكتبة والدراسية أو الفكرية :

من الناحية الشكلية - المكتبة - ومن الناحية الموضوعية « الأثر الأول - الأثر الثاني » .

المبحث الثالث : الانتماءات الفكرية والسياسية .

المبحث الرابع : الاهتمامات الخاصة والظروف الشخصية .

١ - لائحة من تأثير الاهتمامات الخاصة للمحرر .

(لولا : سير سيف - ثانياً : محمد عبد الله - ثالثاً : منير محمد إبراهيم - رابعاً : أحمد الطحري - خامساً : فوزي سليمان) .

٢ - أمثلة من تأثير الظروف الشخصية للمحرر .

(لولا : يوسف شريف رزق الله - ثانياً : حسن عبد المنعم - ثالثاً : منى جمال الدين - رابعاً : كون القناد امرأة) .

المبحث الخامس : الاحتراف والهواية بين محرري النشرة :

لولا : من هم المحترفون ومن هم الهواة من بين محرري النشرة .

ثانياً : تحديد الصفة الخالبة في تحرير النشرة بين الاحتراف والهواية .

ثالثاً : تأثير الفرق بين الاحتراف والهواية في تحرير النشرة :

١ - من الناحية الشكلية - ب - من الناحية الموضوعية / الأثر الأول - الأثر الثاني .

الباب الثاني : الاتجاهات النقدية الموضوعية في النشرات السنوية في مصر :

(تمديد - لولا : القضايا أو المسائل العامة - ثانياً : القضايا أو المسائل الفنية) .

الفصل الأول : القضايا والمسائل العلمية :

المبحث الأول : القضايا العلمية غير السينمائية :

تمهيد :

المطلب الأول : الميول السياسية لمحرري النشرة السينمائية ونتائجها أو القضايا العلمية غير السينمائية ذات الطابع الشخصي .

الفرع الأول : الميول السياسية التي تشير إلى الانتماءات السياسية الضمنية لمحرري النشرة .

مقدمة .

١ - الاهتمام بالمسائل التي تدنس إلى الفكر السياسي اليساري .
أولا - ثانياً - ثالثاً - رابعاً - خامساً .

٢ - الإشارات الدقيقة على اهتمام المحرر .
أولاً - ثانياً - ثالثاً - رابعاً - خامساً - سابعاً .

الفرع الثاني : غلبة ميل معظم محرري النشرة إلى النقد الماركسي :

- ١ - المقصود بالنقد الماركسي - ماركسية المد .
- ٢ - حدود العلاقة بين الماركسية في النقد والواقعية في النقد .
- ٣ - نموذج للنقد الماركسي الماركسي .

● **أولاً :** تقسيم النقد السينمائي إلى قسمين .

● **ثانياً :** كيفية ظهور العمل في الأعمال الفنية التي تصور للطبيعة الملموسة .

● **ثالثاً :** تقسيم الأنلام السياسية إلى ماركسية وغير ماركسية .

● **رابعاً :** التأكيد على وجود اتجاه يساري نحرط في السينما .

٤ - آثار النقد السينمائي الماركسي على الاتجاهات النقدية في نشرة نادي السينما بالقاهرة .

● **أولاً :** تقييم العمل الفني من خلال تنسبه إلى أحد المعسكرات أو الاتجاهات السياسية :

(أ) الإشارة غير المباشرة إلى تقسيم الأعمال الفنية إلى رجعية وتقدمية .

(ب) تصنيف الأفلام من حيث ثورتها أو عدم ثورتها .

❖ ثانيا : الاهتمام بتحديد موقف العمل العسى من مسائل العسكر
لاشتراكى .

❖ ثالثا : التفاضل عن مواقف قنية وفكرية محل نظر استنادا الى
الانتقادات السياسية للمحرر .

المطلب الثانى : آثار البيئة المحلية ونتائجها اى النضرة او القضايا
لعلة غير السينمائية ذات الطابع المحلى :

الفرع الاول : المسائل ذات الصلة السياسية .

❖ أولا : الديكتاتورية والديمقراطية .

❖ ثانيا : الحريات العامة والخاصة .

❖ ثالثا : تقييم فترة السبعينات .

❖ رابعا : ظاهرة التطرف الدينى .

❖ خامسا : الاعترافات السياسية والاقتصادية .

❖ سادسا : موقف النضرة من بعض الأحداث السياسية الهامة

فى مصر .

الفرع الثانى : المسائل ذات الصلتين الاقتصادية والاجتماعية .

١ - عن سياسة الانفتاح الاقتصادى .

اولا : التناول النقدي لآلام الانفتاح .

ثانيا : تعبير المحرر من موقفه الفكرى من سياسة الانفتاح الاقتصادى

٢ - بعض المشاكل الاجتماعية المصرية .

❖ أولا : المشاكل الاجتماعية العامة .

❖ ثانيا : مشكلة الاسكان .

❖ ثالثا : من الهجرة للعمل فى الخارج .

الفرع الثالث : مسألة الحروب المصرية وآثارها وملاسلها .

❖ أولا : عن حرب يونية ١٩٧٦ - من ناحية تكيف هذه الحرب -

من حيث تبرير هذه الحرب - عن أدلة هذه الحرب .

❖ ثانيا : عن حرب الاستنزاف والمقاومة .

❖ ثالثا : عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

(ا) التناول النقدي للأعلام .

(ب) التعبير عن الموقف الفكرى للمحرر من حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

المطلب الثالث : آثار البيئة الخارجية أو القضايا العلمية غير
السينمائية ذات الطابع الدولي .

الفرع الأول : القضايا العربية :

• أولا : قضية فلسطين .

• ثانيا : المسألة الليبية .

• ثالثا : قضايا عربية أخرى .

الفرع الثاني : القضايا غير العربية .

١ - الموقف من الولايات المتحدة الأمريكية .

• أولا : نقد الاتجاهات العلمية بالفكر الأمريكى :

(أ) الفكر الأمريكى فى الحياة العلمية ودخل الولايات المتحدة الأمريكية

(ب) الفكر الأمريكى فى علاقات الولايات المتحدة بالخارج .

• ثانيا : نقد اتجاهات الفن الأمريكى :

(أ) الفن الأمريكى بصفة عامة .

(ب) السينما الأمريكية بصفة خاصة .

٢ - الموقف الفكرى من قضايا غير عربية أخرى .

• أولا : قضايا غير عربية علمية .

• ثانيا : قضايا غير عربية خاصة بمجتمعات محددة .

المبحث الثالث : القضايا العلمية السينمائية :

المطلب الأول : مسألة السينما المصرية :

مقدمة :

١ - الاهتمام المبكر بمسألة السينما المصرية ومشاكلها فى فترة

نادى السينما بالقاهرة وجذوره .

٢ - معالم الاهتمام النقدى بمسألة السينما المصرية فى غير فترة

نادى السينما بالقاهرة .

• أولا : المطبوعات السينمائية :

أ - الكتب . ب - الدوريات الفنية والسينمائية .

• ثانيا : البرامج التليفزيونية .

• ثالثا : السينما المصرية فى الفكر النقدى غير المصرى .

الفرع الأول : تقييم جمهور السينما في مصر :

١ - الاهتمام المبكر بجمهور الجمهور في النشرة .

٢ - موقف نقاد النشرة ومحرريها من جمهور المشاهدين في مصر .
التفاوت في تقييم الجمهور الخاص :

* أولا : الاتجاه الهجوى على الجمهور العلم من مشاهدى السينما
في مصر .

* ثانيا : الاتجاه الدعائى عن الجمهور العلم من مشاهدى السينما
في مصر .

الفرع الثانى : الاهتمام بتاريخ السينما المصرية :

١ - الاهتمام بتقديم تاريخ السينما المصرية :

* أولا : تقديم تاريخ السينما المصرية في صورة تقريرية .

* ثانيا : تقديم تاريخ السينما المصرية في صورة تحليلية .

٢ - الاهتمام بتصحيح تاريخ السينما المصرية

الفرع الثالث : اظهار موقف السينما المصرية في المهرجانات
السينمائية الدولية .

الفرع الرابع : مقارنة السينما المصرية بغيرها من السينما لغير
المصرية :

* أولا : من ناحية المقارنة بالسينما الغربية .

الفرع الخامس : المشاكل التى تواجهها السينما المصرية :

* أولا : مشكلة السينما كعلم في مصر .

* ثانيا : مشكلة النقص .

* ثالثا : مشكلة دور العرض .

* رابعا : مشكلة الوقوع في أسر الأنماط أو الكليشيهات .

* خامسا : ومن المشاكل الانتلجية في السينما المصرية التى اظهرها
محررو النشرة .

* سادسا : المشاكل التى عانى منها الواقع الثقافى للسينما المصرية

* سابعا : وعن مشاكل التقنية التى تواجهها السينما المصرية .

* ثلثا : مشاكل الفيلم السجىلى والتصوير في مصر .

الفرع السادس : لهفة نقاد النشرة على النهوض بالسينما المصرية :

✳️ أولا : الحديث عن ميلاد سينما مصرية جديدة .

✳️ ثانياً : الأمل في سينما جلدة .

✳️ ثالثاً : مودة الروح للسينما المصرية .

✳️ رابعاً : التأكيد على امكانية القدرة على العطاء .

الفرع السابع : أهم الصفات التي أطلقها محررو النشرة ضد
السينما المصرية .

المطلب الثاني : الاهتمام بمسألة الرقابة على الأفلام في مصر :

تمهيد :

الفرع الأول : دراسة الناحية الشكلية :

✳️ أولا : الأسلوب المباشر :

(أ) عن طريق عنوان المقالة النقدية .

(ب) في متن المقالات النقدية .

✳️ ثانياً : الأسلوب غير المباشر :

(أ) في عنوان المقالة النقدية - (ب) في متن المقالة النقدية .

الفرع الثاني : دراسة الناحية الموضوعية :

المسألة الأولى : الموقف العام من مسألة الرقابة في فكر النشرة :

١ - وجهة النظر الغالبة في الموقف العام : «نشرة من مسألة الرقابة
على الإسلام :

✳️ أولا : المظاهر الدالة على موقف النشرة الغالب ضد الرقابة .

✳️ ثانياً : اظهار الآثار السلبية للرقابة على الأفلام .

٢ - الاستثناء الذي يتجه مؤازرة الرقابة .

✳️ أولا : الارتكان الى نعمة ظروف الحرب .

✳️ ثانياً : الارتكان الى مجول سياسية .

✳️ ثالثاً : الارتكان الى اسباب أخلاقية .

✳️ رابعاً : طبيعة عمل المحرر كدافع لتبرير موقف الرقابة والدفاع
عنها .

المسألة الثانية : الاجتهاد النقدي لحررى النشره و مسئلة الرقابه
على الاعلام فى مصر :

المقصود بالاجتهاد النقدي :

* أولا : فكرة تقسيم الرقابه الى انواع لبيان مدى خطورة كل منها .

* ثانيا : المنفاده بالارتقاء بمسوى مفهوم الرقابه .

* ثالثا : اقتراح نظم جديد للرقابه يقوم على تصويت جمهور
السبىما فى مصر .

* رابعا : الاقتراح بإنشاء دار عرض للاعلام المنوعة .

* خامسا : فكرة المفهوم الواضح للرقابه

* سادسا : بخصوص العلاقة بين الرقابه والمهرجانات السنويه

(ا) لاختيار الاعلام بعد مشاهدتها خارج الدلا .

(ب) المعركة بين العروض التجارىة وعروض المهرجانات الدوليه
من حيث قرارات المنع .

المرج الثالث : مسائل ختايبتان :

المسألة الاولى : من القضايا الرقابيه المشهوره فى النشره :

* أولا : قضية فيلم « المسكرى الأزرق » .

* ثانيا : قضية فيلم « عراة الكنز المفقود » .

* ثالثا : قضية فيلم « صانعة الأطفال » .

المسألة الثانية : هل وجدت الرقابه على النشره ذاتها :

١ - كمال رمزى - ٢ - على ابو شامى - ٣ - على الدهيى .

المطلب الثالث : المسألة اليهودية فى مصر :

تمهيد :

المرج الاول : من الناحية الشكلية - ١ - من حيث الدطاق :

* أولا : الجسمية

٢ - من حيث اسلوب التقديم :

* لولا : الاسلوب المباشر ا - فى عنوان المادة المتقدمة .

ب - فى متن المادة المتقدمة .

* ثانيا : الاسلوب غير المباشر .

المرج الثانى : الناحية الموضوعية :

القسم الأول — القسم الثاني :

١ — الاتجاه نحو تأكيد وجود فكرة السينما اليهودية .

المسألة الأولى : انماط سلوك الفكر النقدي في المشرقة نحو فكر
السينما اليهودية [* لولا : الاعلان المريح * ثانياً : الاعلان غير المريح
* ثالثاً : السلوك الفكرى العطلى المناقض لما يعلنه الناقد .

المسألة الثانية : نشأة الاتجاه نحو تأكيد وجود فكرة « السينما
اليهودية » وتطوره .

المسألة الثالثة : مضمون فكرة السينما اليهودية من وجهة نظر
أصحاب هذه الفكرة .

أولاً : العناصر الأساسية لفكرة السينما اليهودية :

العنصر الأول : ان نمكس قصة الفيلم امعاداً يبنى فى الاساس
تجيد الشخصية اليهودية .

العنصر الثانى : ان ينف وراء العالم مجموعة عمل من اليهود لو
يغلب على امرادها الانسلب الى اليهودية .

ثانياً : العالم الاضالية التى تؤكد مضمون فكرة السينما اليهودية .
٢ — الاتجاه نحو نفي فكرة السينما اليهودية :

المسألة الأولى : نشأة الاتجاه نحو نفي فكرة السينما اليهودية .

المسألة الثانية : مضمون الاتجاه الذى يبنى فكرة السينما اليهودية .

٣ — اجتهد الباحث فى تدبر موقف الفكر النقدي بالمشرقة من
المسألة اليهودية فى السينما .

المسألة الأولى : تدبر الاتجاهات النقدية المتصلة بالمسألة اليهودية
فى السينما فى المشرقة .

* أولاً : نطالق مفهوم السينما الصهيونية من وجهة نظر مؤيدى
فكرة السينما اليهودية .

* ثانياً : نطالق مفهوم السينما الصهيونية من وجهة النظر التى
يبنى فكرة السينما اليهودية .

المسألة الثانية : العلاقة التاريخية بين الفكر الأوروبى والأمريكى
وبين التراث الفكرى اليهودى .

المسألة الثالثة : خطوات بحث المسألة اليهودية من خلال ضوابط نقدية .

الفصل الثاني : القضايا والمسائل النقدية .

المبحث الأول : القضايا النقدية العامة .

المطلب الأول : مسألة النقد الممارس بالنقد السينمائي .

تمهيد :

١ - التعريف العلم بالنقد الممارس .

٢ - المقصود بالنقد الممارس في هذا الكتاب .

الفرع الأول : دراسة الناحية الشكلية :

١ - نطاق تقديم النقد الممارس بالنقد [* أولا : الجسدية

* ثانيا : نوع الأعمال الفنية ، الإبداعية ، ذاتها .

أولا : التقديم العلم للنقد الممارس :

الشكل الأول : التقديم العلم المباشر .

الشكل الثاني : التقديم العلم غير المباشر :

١ - التقديم العام غير المباشر بالتجاور في نفس النشرة .

ب - التقديم العام غير المباشر بدون تجاور .

١ - تكليل المدة النقدية في نفس الموضوع .

ب - تأكيد وجهة نظر معينة .

ثانيا : تقديم النقد الممارس نقديا خاصا للبطني :

الشكل الأول : التقديم الخاص الصريح .

الشكل الثاني : التقديم الخاص الضمني :

١ - التقديم الخاص الضمني اللفظي .

ب - التقديم الخاص الضمني المعنوي .

١ - موضوع المقارنة :

١ - المقارنة بين الأعلام المنسوبة الى الأشخاص :

الحالة الأولى : المقارنة بين الأعلام المنسوبة الى نفس الشخص .

الحالة الثانية : المقارنة بين الأعلام المنسوبة الى أكثر من شخص .

ب - لممارسته بين الافلام متسوية الى عنصر أو أكثر من العناصر
البنائية لمن الميلم السينمائي :

الجزء الأول : عناصر البناء الدرامي « ١ - موضوع الفيلم -
٢ - السيناريو - ٣ - الشخصيات - ٤ - الحوار - ٥ - زمن
الأحداث » الجزء الثاني : عناصر البناء السينمائي « ١ - الأسلوب
الفني وأسلوب الإخراج بصفة عامة - ٢ - أماكن التصوير -
٣ - العبارة والديكور - ٤ - اللون - ٥ - الزى - ٦ - الإضاءة -
٧ - زوايا التصوير ووضع الكاميرا - ٨ - حركة آلة التصوير -
٩ - شريط الصوت - ١٠ - أصاليب التفتل - ١١ - الممثل .

الجزء الثالث : عناصر البناء الفكري : « ١ - رؤية المخرج -
٢ - روح العمل الفني - ٣ - الموقف الفكري للعمل الفني « ١ » .

ثانياً : من حيث المقارنة :

(أ) المقارنة بين العمل الفني والآخر ككل .

(ب) كون وحدة المقارنة أحد العناصر التركيبية للفيلم .

٢ - الغرض من المقارنة : (* أولاً : إظهار أوجه الشبه
* ثانياً : إظهار أوجه الاختلاف * ثالثاً : المفاضلة * رابعاً : التقييم
* خامساً : البت وجهة نظر معينة يقدمها المحرر .

- ملاحظات ختامية على بعض نماذج من النقد المقارن
بالنشرة السينمائية (* أولاً : قد تكون المقارنة منقوصة * ثانياً : قد
تكون المقارنة مغلوطه * ثانياً : نفس النقد المقارن بالرغم من وجوده بالفعل)
المطلب الثاني : ظاهرة انتشار نقد النقد بالنشرة السينمائية .

تهديد - المقصود بنقد النقد :

- المرح الأول : الناحية الشكلية :

١ - نطاق تقديم نقد النقد بالنشرة السينمائية .

أولاً : من حيث النظر والتطبيق :

(أ) نقد النقد النظري - (ب) نقد النقد التطبيقي .

ثانياً : من حيث المصدر « (أ) الأول : هو المصدر المحلي -

(ب) الثاني : هو المصدر الاجنبي « غير المصري » .

ثالثاً من حيث الاتجاه - الأول . هو أن يتجه نقد النقد من الداخل إلى الخارج - الثاني : هو أن يتجه نقد النقد من الداخل إلى الخارج - الثالث : هو أن يتجه نقد النقد من الخارج إلى الداخل .

٢ - أساليب تقديم نقد النقد بالنشرة السينمائية .

✳ أولاً : الأسلوب المباشر : ١ - الأسلوب المباشر عن طريق عنوان المادة النقدية - ب الأسلوب المباشر من خلال الإعلان داخل متن المادة النقدية ✳ ثانياً : الأسلوب غير المباشر ١ - الأسلوب غير المباشر في العناوين - ب الأسلوب غير المباشر في متن المقالة] .

الفرع الثاني : الناحية الموضوعية :

١ - اتصال نقد النقد بمواد نقدية سابقة :

✳ أولاً : التعليق أو التعليق على المواد النقدية في المطبوعات الدورية - ١ - التعليق أو التعليق مرة واحدة - ب - تبادل الردود أو تبادل التلميحات بين طرفين - ج - دخول طرف ثالث أو أكثر خلاف الطرفين الأصليين .

✳ ثانياً : تقييم النقد في مجالات نقدية أخرى .

٢ - أجنهاد محرري النشرة السينمائية في مجال النقد السينمائي ونتائجه :

✳ أولاً : الاجتهاد في تقديم مبادئ نقدية .

✳ ثانياً : الاجتهاد في تقديم بعض المفاهيم النقدية :

١ - مفهوم الخيال الفني

٢ - مفهوم الفكر السينمائي

٣ - لفن وطبيعة وقائية تقع

بين التسلية والاثارة .

٤ - النقد يساوي رؤية .

✳ ثالثاً : الاجتهاد في تعميم بعض المصطلحات النقدية الجديدة :

١ - الزمن الضمري

٢ - الواقعية الاستمرارية

٣ - المخامرة في الشكل

٤ - الرومانسية الفضائية

٥ - المعطاء الثقافي للسينما

٦ - تبريد الشاشة

✻ رابعا : الاجتهاد في تقديم تعبيرات نقدية مبتكرة :

١ - سينما الوعي

٢ - سينما الصدمة

٣ - السينما كأهم الصادرات الثقافية .

٤ - بورقو السيارات

٥ - السينما الاستهلاكية

✻ خامسا : التنبؤات النقدية :

(أ) في مجال الفن

(ب) في مجال الحياة

✻ صاحبا : المواقف النقدية للميزة *

المبحث الثاني : القضايا الفنية السينمائية

تمهيد :

المطلب الأول : الاهتمام بدراسة العلاقة بين ابداع ومصدره غير السينمائي .

المسألة الاولى : المقصود بالمصدر غير الرئيسي للفيلم .

المسألة الثانية : ما هو اهتمام النقد السينمائي بصفة عامة بمبحث العلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائي .

✻ لولا : الرسائل العلمية والدراسات الأكاديمية .

✻ ثانيا : المواد النقدية المنشورة في المطبوعات المختلفة وما في حكمها

(أ) في مجالات النقد السينمائي المصري .

(ب) في مجالات النقد السينمائي غير المصري .

المفرد الامران : الناحية الشكلية :

✻ أولا : تناول المبدى المبشر .

✧ ثانياً : الساتر النقدي غير المباشر :

(١) التناول النقدي المباشر من خلال الإشارة الفرعية .

(ب) التناول النقدي المباشر بدون الإشارة الفرعية .

الفرع الثاني : الناحية الموضوعية :

١ - أنواع المصادر غير السينمائية التي تناولها محررو النشرات السينمائية (✧ أولاً : الأسب ✧ ثانياً : المصريح ✧ ثالثاً : الأسطورة ✧ رابعاً : الأقنية ✧ خامساً : لحدث الواقع - ١ الواقع التاريخي - ب - الواقع الحديث والمعاصر) .

٢ - أهم العناصر التي تناولها الدراسات النقدية بالنشرات السينمائية في مجال العلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائي .

أولاً : مسألة النقل ١ - مدى أمانة النقل بصفة عامة - ب - مدى التوسع في دراسة تفاصيل النقل .

ثانياً : تقدير قيمة المحاجة السينمائية وأسلوب الإخراج .

١ - من الإشارات العامة - ب - من الإشارات الخاصة .

ثالثاً : الإشارة إلى فوائد نقل الأدب أو غيره إلى السينما وأسبابه .

رابعاً : مواقف نقدية عامة .

المطاب الثاني : الاعتماد بالعلاقة بين السينما وبعض الفنون الأخرى

تمهيد :

المرح الأول : العلاقة بين السينما والموسيقى :

أولاً : التركيز على الأعمال السينمائية التي تناول سير أعمال الموسيقى .

ثانياً : المناظرة بين أبنية الفيلم وأبنية العمل الموسيقي :

ثالثاً : استعارة المصطلحات الموسيقية في تكوين الآراء النقدية .

رابعاً : دراسة تأثير استخدام عمل موسيقي معين في القيمة الفنية للفيلم .

الفرع الثاني : العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية .

أولاً : الربط بين الفيلم وبين مدارس الفن التشكيلي .

ثانيا : المقارنة بين عناصر من فن الفيلم وعناصر من الفن التشكيلي .
لطلب الثالث : مدى اتصال المادة النقدية بعناصر فن الفيلم :
مقدمة :

الفرع الأول : المتابعة الشكلية :

* أولا : من نشرة نادى السينما بالقاهرة .

* ثانيا : من كتاب « الإنسان المحرر على الشاشة » .

الفرع الثانى : المتابعة الموضوعية :

١ - الاهتمام بالناحية الفكرية للفيلم السينمائى على حساب الناحية الفنية - من واقع نصوص آراء محررى النشرة السينمائية :
(١) الانجاء نحو الفصل بين الشكل والمضمون .

* أولا : المناداة الصريحة نحو الفصل بين الشكل والمضمون .

* ثانيا . المناداة المستترة بالفصل بين الشكل والمضمون .

* ثالثا : التناقض بين الشعار المعلن والتطبيق الفعلى .

(ب) مسايرة الانجاء الذى يفضل بحث المضمون الفكرى للفيلم عن بحث غير .

٢ - الميوب الذى تقال من قدرة محررى النشرة السينمائية على المتابعة النقدية لعناصر فن الفيلم .

* لولا : عدم تعريف بعض المصطلحات الفنية التى يستخدمها المحرر

* ثانيا : التناقض بين حقيقة المصطلح وبين غرض المحرر من استخدامه .

* ثالثا : عدم اهتمام بعناصر نقدية هامة قد لا يلتفت المحرر اليها .

* رابعا : ظروف بعض محررى النشرات السينمائية من هواة النقد .

٢ - نماذج متقدمة من الانجاء الى الشمول النقدى عند بعض محررى النشرات السينمائية .

- نظرة اخيرة :

(١) الأثر الحلى للنشرات السينمائية فى مصر .

(ب) ملاحظت حلى على النشرات السينمائية فى مصر .

* أولا : من الناحية الشكلية .

* ثانيا : من الناحية الموضوعية .

الملاحق :

- الملحق رقم (1) مفهوم الانتجاء الذي يأخذ به المؤلف في هذا الكتاب .
- الملحق رقم (2) الجداول الإحصائية .
- الملحق رقم (3) الأشكال التوضيحية .
- الملحق رقم (4) النماذج .

المراجع :

- ١ - المراجع الأساسية .
 - ٢ - المراجع الكلمة .
- المؤلف - الدكتور : ناجي وديع فوزي .
- المقدم الأستاذ الدكتور محكور ثابت .

المؤلف :

- الدكتور فاجي وديد فوزي •

- مولود في ٢٨ يونيو ١٩٤٨ بالقازيق / محافظة الشرقية •
- حاصل على ليسانس القانون من كلية الحقوق بجامعة عين شمس في مايو ١٩٧٢ •
- تخرج من كلية الشرطة بإكاديمية الشرطة في أغسطس ١٩٧٢ •
- حصل على درجة البكالوريوس من المعهد العالي للسينما بإكاديمية الفنون (تخصص تصوير سينمائي) في يونيو ١٩٨٠ •
- حصل على دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالي للنقد الفني بإكاديمية الفنون في أكتوبر ١٩٨٧ •
- حصل على درجة الماجستير في فلسفة الفنون ، تخصص نقد سينمائي ، من المعهد العالي للنقد الفني في يناير ١٩٩٠ - وكان عنوان الرسالة « الاتجاهات النقدية في النشرات السينمائية المصرية المتخصصة » ،
- حصل على درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون ، تخصص نقد سينمائي من المعهد العالي للنقد الفني في أبريل ١٩٩٢ ، وكان عنوان الرسالة « النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي » •
- له عدد من الدراسات والمقالات في مجال النقد السينمائي •
- عضو الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافي •
- شارك في عدد من معارض التصوير الضوئي ، وأقام هذا من هذه المعارض من سنة ١٩٨٠ إلى سنة ١٩٨٥ •
- كتب قصة وسيناريو وحوار الفيلم السينمائي الروائي الطويل « القردلتي » ، من إخراج « نيازي مصطفى » سنة ١٩٨٧ •
- أخرج الفيلم القصير (١٠ ق) بعنوان « اللدائن البشرية » للمركز القومي للسينما سنة ١٩٨٣ ، من إخراج التدخين على غير التدخين (التدخين الصليبي) •

الملف رقم (٣)

**إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر
المؤثر النظرى الأجنبى
(٢٨٨ صفحة)**

تأليف : عادل منير

تقديم : د . د . مذكور ثابت

كتابة أولى . . كتابة ثانية

عن عادل منير والايقاع فى المونتاج

مقدمة بقلم : د. د. محمور ثابت

ان عام الاحتفال بمئوية السينما المصرية هو العام التالى للاحتفال بمئوية السينما العالمية ، ولذا تحلق العماس لهذا الاصدار الجديد من ملفات السينما ، عند ما جاء عنوان موضوعه متضمنا : قاتلر السينما العالمية / على السينما المصرية ، وبالتخصيص على ليقاع ومونتاج الذيلم المصرى ، اى ان شمة مبحثا يدخل فى اطار ما استهدفناه من اصصدار هذه الملفات السينمائية تكاد اهم الاطر التى يتحقق بها الاحتفال بهذه المئوية المصرية ، وفقا لقناعتنا الخاصة فى الاحتفاء بالثراث ، لكن ايضا هناك ما هو ابعاد من ذلك عل المستوى الشخصى ، اذ صحيح اننى تحمست لبحث عادل منير واقترحت ان نبدا نشره فورا فى كتاب بمجرد ان هزلت عنوانه . .

لكن لان المؤلف ليس شخصا آخر غير عادل منير ، لذا فلد كان هذى ما يدفعنى للكتابة فى تقديم هذا الكتاب حتى قبل ان ابدا قراءته ، وهذا ما فعلته ، مقورا ان اقدم على كتابة اخرى عندما انتهى من قراءة الكتاب ، على ان تفرض الانكار المستغلصة فى حينها صياغة المقدمة الثانية ، وهو ما انتهى بى الى ان انشر فيما يلى المقدمتين :

كتابة اولى :

على مستوى العلاقة الشخصية كان عادل منير هو مونتيير اول افلام كمخرج (مثلما انه اول افلامه هو ايضا فى المونتاج) وهو فوالم « ثورة المكن » (١٠ دقائق كأول انتاج للمركز القومى للأفلام التسجيلية ١٩٦٧) الذى احتسب ضمن شريحة السينما التسجيلية ، وهو فى نفس الوقت من نوع ما اسميته فى بعض ابحاثى « القصيد السينماتى » .

وللتأج هذا الفيلم كان في ذاته - على المستوى التاريخي - أحد الأفلام الثلاثة الأولى لفريجي معهد السينما الذي أنشئ عام ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعاته عام ١٩٦٢ (لتطر حقائنا : للتاريخ ، مايو ١٩٦٨ ، وليلة الأفلام الأولى لطلّاع معهد السينما ، مجلة الفنون ، عدد ٢٠ ، مايو / يونيو ١٩٨١) حيث ما أن انتصفت الستينات ، ومع تخرجنا في اتجاه الاحتراف السينمائي - أي قبل يونيو ١٩٦٧ - كانت بداية التنبه إلى النقص المؤلم والمحيط لأحلامنا وأمالنا ، وامطدحت ظاهرة الشعب بكل الأمراض الطافية على سطح الحياة آنذاك ، ورغم الحماس لنا - السابق حيننا والمقتل حيننا - حتى باتت التشتت بين الصادق والمقتل هو الطريق الحتمس لعاناة هذا الصدام .

وكانت غلور التعلق هي أول مكتشفاتنا ، حيث لم تكن مجرد عناصر وصولية ، بل انها لب القيادات الرجعية التي راحت تقلب وتقلون بما هو صائد ، رغم أنها تظهر غير ما تبطن . ولما كان هذا هو صدام المعاناة الاجتماعية ، لم يكن بعيد عنه كذلك صدام المعاناة المهنية كجزء لا يتجزأ منه ، بالرغم من أن وجود القطاع العام في ذاته قد خلف إلى حد ما أواصر هذه المعركة الثانية ، إلا أن بعض الصعوبات لا يمكن إنكارها وكان لابد حينذاك من ممارسة التجمعات الثقلية والفئة التي تجمعها وحدة المعاناة جنباً إلى جنب مع وحدة الإعلام ، ومن ثم ففسد اختلاف وسائل وطرق هذه الممارسات بدءاً من الفدوات الثقلية ، وانتهاء بالمعارك النقدية ، بل ومحاولات البعض لتجسيد مكوناته الفنية عبر مجالات أخرى كالسرح ، والتعم الخريجون مع طابور حواز من مثقفي وهواة السينما الجدد ، لتتطرق حركة السينمائيين الشبان منذ النصف الثاني للستينات ، وليكون هادل منير أحد عدد حركتنا الشابة حينذاك ، حيث كانت تشغلنا قضايا التجديد السينمائي وعلى رأسها التجديد في المعالجة السينمائية ورؤيتنا الاجتماعية ، وكنا آنذاك محل تأثر بالانقطاع السينمائي الجديد الذي حملته إلينا رياح سينما الستينات في العالم ، وتجمع وتركز تأثيره إلينا بسبب من تكثيف حلقات المرض السينمائي من شتى سينمات وبقاع العالم ، فقد رأينا وثابنا الإعلام عبر التجمعات الثقافية ، والمراكز الأجنبية واسابيع الأفلام من مختلف أنحاء أوروبا وأمريكا اللاتينية وآسيا والامتداد السوفييتي السابق ، وأصبحنا كالبوتقة التي يتفاعل فيها جماع أبقاعات هذه السينمات ، ورحنا نعيش حلم التجديد ، كل بطريقته حيننا ، وعبر الالتفاف حول بعض شعارات للتجمع حيننا آخر ، حتى وقعت هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، تلك التي كان في الرها مباشرة أول تجربة تطبيقية لي من منطلق ليماني الخاص بوظيفة الفن من ناحية ، وبما أبهى تجربته سينمائياً - من حيث التجديد تحقيقاً لهذه

الوظيفة — من ناحية أخرى ، وهو ما تحقق في فيلم « ثورة المكن » كأول رد فعل سينمائي لتكسية يونيو ٦٧ ، مع كل الاعتبار لفيلم آخر مترامن معه هو « العار لأمريكا » .

أما البداية القصائمية لعادل منير معي في « ثورة المكن » فلا تنفصل عن موضوع دراسته الأساسية في هذا الكتاب ، وهو ما رايت ضرورة التوقف عنده — ولو تفصيلا — لصياغة التقويم لهذا الكتاب ، فيفكر ما حظي فيلمي « ثورة المكن » من سمعة وتقدير كبيرين جدا وعلى أوسع نطاق ، بقدر ما تتوجب الإشارة إلى دور عادل منير في إنجاز الفيلم في مستوى الإبداعى القائم على فكرة ابتاعية أساسا(*) ، مثلما نجد ذلك مخصصا فيما كتبه على سبيل المثال عبد الوهاب الشرقاوى في تقديم الفيلم على صفحات مجلة السينما (عدد ١٢ نوفمبر ١٩٦٩) إذ يبدأ مقاله . « مذكور ثابت أول خريجي معهد السينما لسنة ١٩٦٥ . ومعيدا بالمعهد ، أول فيلم أخرجه « ثورة المكن » وقدم فيه تجربة جديدة تماما في عدم اللجوء إلى أى عنصر بشرى في الفيلم ٠٠٠ بل جعل الآلات أبطاله الوحيين . فنحن نرى اتواها حبيبة من الآلات تتحرك في فرج وكأنها ترقص على انغام موسيقية وتعمل في نشاط ويايقاع سريع مزج ٠٠ ثم يحدث المدوان فيتوقف كل شيء وحين ينتطح صوت صلبة الإنذار وتعود الحركة إلى الآلات في شكل مارش عسكري حماسى كأنما الآلات مصممة هي أيضا على الاشتراك في المعركة . وفاز هذا الفيلم بلجانزة الأولى للأفلام التسجيلية في المهرجان الأول للسينمائيين الشباب بالاسكندرية» ولكن بدلف إلى طبيعة المساحة الجمالية التي أسهم في إبداعها معي عادل منير ، فلنلتقط شيئا مما أثير حول تجربة فيلم « ثورة المكن » في السنوات التالية لإنتاجه ، فمثلا وخلال ندوة مجلة السينما التي نظرت في العدد ١٦ شهرى إبريل / مايو ١٩٧٠ ، بعنوان : « السينما التسجيلية في مصر / مشاكلها ٠٠ اتجاهاتها ٠٠٠ مستقبلها » ، (وهي من اعداد وتقديم فوزى سليمان) . . كان الموضوع الثانى المقترح في الندوة هو عبر التناؤل : « هل هناك مدارس للسينما التسجيلية في

(*) ينبغي الأمانة أن أسجل للزميلة المؤثرة رحمة منصر أسهامها في موضوع الفيلم بالعمل في جزء من الفيلم على مدى يومين بالتوالي وبالألكن من عادل منير عندما كان مشغولا بفصل مساعدا للإنتاج في أحد الأفلام الروائية حينذاك . والرائع في ذلك ليس غلط روح الزميلة الرفيعة التي جمعتها كلها . وإنما كذلك هذا الانسجام والسلم المتكسب الذي جاء به الفيلم دون أن ينعط أحد أن يومئذ آخر قد دخل في العمل . وهي المؤثرة التي برز إبداعها فيما بعد في أول أفلامها . القاهرة ١٩٣٠ ، من إخراج سمير حوف وإنتاج الأفلام التجريبية ١٩٦٩ برئاسة مديرتها حينذاك الرائد السينمائي المصري شاذي صد السلام .

مصر ؟ .. هل يمكن أن تميز اتجاهات وتيارات معينة .. كما نجد في اتجاه فلاهرتي مثلا .. الرومانتيكي ... أو اتجاه جريسون في تأكيد وجود الإنسان كائنات .. أو اتجاه السينما المواقفية في خدمة الأهداف الأيدولوجية أو اتجاه السينما الإيطالية في الواقعية الجديدة ، ..

وحيث قد حضر الندوة من الفنانين التسجيلين : صلاح التهامي ، اشرف فهمي ، أحمد مقلبي - موقتر - وسامي المداوي ، ونبيهة لطفي ، ولؤاد التهامي ، وحدير مركز الأفلام التسجيلية شادي عبد السلام ، ومن النقاد سمير فريد وعن مجلة السينما محفوظ عبد الرحمن ، .. نجد النقاش يحتمل ، بينما همود (سمير فريد) ليعترض على قول صلاح التهامي بوجود تيارات في السينما التسجيلية عندنا - فالسينما التسجيلية في مصر لم يتح لها أن تقوم فيها تيارات أو مدارس ... وليس هناك مخرج ذو طابع جمالي أو غير واقعي ، وما هذا السلام وليس الدين صالح .. ليس هناك أفلام لا تهتم بالواقع .. جئنا أن يكون هناك فيلم أو فيلمان ولكن هذا لا يشكل تيارا ، ويتابع فوزي سليمان تقريره الصحفي عن الندوة عبر استطراده :

« في رأي صلاح التهامي أن التيار الجمالي موجود في الانتاج الأخير ، ويمثل العروة للتاريخ القديم والحاضر .. ولكننا في سنة ١٩٧٠ يجب أن نهتم بالتيار الواقعي .. أكثر من اهتمامنا بالآثار .. » سمير فريد ينكر مرة أخرى وجود تيار جمالي .. ياريت يكون عندنا تيار جمالي وتيار يهتم بالواقع وهما تياران موجودان في العالم ، ثم يشير إلى فيلم ثورة المكّن « يعتبره فيلما جماليا من الناحية الفنية . تركيب صورة متحركة في المصانع متشعبة مع إغلاقات الموسيقى .. إذن فهو ليس فيلما واقعا » ، لذلك ربما يمهّد للحديث عن نور حائل حين في هذا الإبداع الإيقاعي صينمائيا ، لظنرصد أولا ما جاء تقييما ضمن تحديد الموقع التاريخي لهذه التجربة الفنية فيما كتبه سمير فريد نفسه تحت عنوان « الأفلام المصرية القصيرة » (العدد ١٧ من مجلة السينما ، يونيو ١٩٧٠) إذ يقول :

« وفي عام ١٩٦٧ أنتج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة عدة أفلام قصيرة كان أهمها فيلم (ثورة المكّن) الذي شهد مولد « مذكور ثابت » خريج معهد السينما » .

« وفي هذا الفيلم الذي يعتبر أول تجارب السينما الخالصة في الفيلم المصري ، عبر مذكور ثابت عن الظرف السوري ، بعد حرب يونيو ١٩٦٧ فجعل من المصانم رمزا للثورة وجعل من عملها صوت الشعب

الذي يناضل في سبيل البقاء وفي سبيل السلام ، أو كما تقول الجملة الوحيدة في الفيلم (المكن ده بتاعنا .. لنا اللي بنيناه .. واحنا اللي حنحميه) .

ويسنطرد سمير فريد « في البداية نرى المصانع والحقول مع موسيقى هائلة في مناظر عامة وتزداد سرعة أيضا مع الموسيقى والحركة السينمائية مع مناظر متوسطة وكبيرة للمكن ، وهو يعمل راقصا ، وفجأة ينبعث كورال صاوح من خلفية الصوت ومؤثرات صوتية للعرب ، ونرى لقطة طويلة صورت بكاميرا حرة - محمولة على يد - للمصانع من الخارج ثم نرى نفس اللقطة مرة أخرى ولكن سلبية (ومع صوت صفارة الإنذار يتدفع صورة ثابتة للمصانع الخالية المعطلة مع حركة انقضاخ دائمة الى الصور التالية) ومع مزج كل الصور ببعضها « وهنا يسمع صوت الشعب على صور ثابتة لون مزج أو انقضاخ ويبدا المكن في العمل مرة أخرى ببطء ثم تزداد سرعة ايقاع الموسيقى والحركة السينمائية التي استغنىها توظيفها دقيقا واعيا ومعبرا عن المعنى الكبير الذي أراد التعبير عنه » .

« وكما كشف فيلم مدحج شكرى عن موهبة المصور رفعت راغب . كشف فيلم مدكور أيضا عن موهبة مدحج هلال الذي تولى في صياغة سيارة ١٩٦٩ ، وكلاهما من خريجي معهد السينما ، وكذلك كشف فيلم مدكور عن موهبة الموصلي عبد العظيم عويضة » .

ولا ينتهي كلام سمير فريد هنا عن ثورة المكن ، نضيف مؤكدين استنادا على ذات تقييمه أن الفيلم قدم إنجاز فكرته الأساسية القائمة على الموقف الايقاعي لحركة الآلات مبدعا سينمائيا متزاملا معنا هو هائل متبر ، الذي كان عليه أن يبدع معنى ما تتطلبه الفكرة ايقاعا من حيث التوازن الموصلي بين ما تحتويه كل لقطة لحركة معينة من أنواع الآلات وبين محتوى اللقطة التالية حيث ضرورة التحق الفنى في تحديد لحظة القطع بينهما ليتحقق ما أسميته في بحث لى « الناتج الحركى لمونتاج الفيلم » . (ينظر : مدكور ثابت ، فى العدد ٥ ، فبراير ١٩٨٠ من مجلة الفنون) . وهو المفهوم النظرى الذى يتكامل مع بعض مفاهيمنا الخاصة للإيقاع ، كما أنه الأمر الذى اتاح لى - على المستوى الشخصى - توفرا نظريا ساعدنى على الاكتحام التجريبى لتطبيقه في أول أفلامى الروائية « حكاية الأسا » والصورة فى اخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة « (الجزء الثالث من فيلم صور متنوعة ١٩٦٩ / ١٩٧١) عبر تصويرى فى الكسر النسبى للإيهام الذى خلقته خلال أسهامة الفارس الأخير

للمونتاج والذي كان من أهم عمل حركتنا السينمائية ، وهو الفنان أحمد متولى ، عندما قدمت رؤية نظرية ساعدتني عليها تجربة العمل الإبداعي مع عادل منير خلال « ثورة المكن » وبما مكنتني من الصياغة الخاصة لتفكرى حول أحد جوانب تحقيق الإيقاع في السينما ، وتمت بنشره في جزء من البحث المذكور ، وعنوانت للجزء :

« النتائج الحركية ، الوسيلى .. مكانية للقطع بالمونتاج » ، حيث

تمت بالطرح لفكرة مؤداه ان تمة نوعا من النسبية المريدة في نوعها يتميز بها عرض الفيلم على الشاشة في دار السينما لو في صمسالة العرض ، فالمتفرج يظل طوال مدة العرض أمام كادر ثابت واحد هو كادر الشاشة البيضاء التي يتم عرض الفيلم عليها . لهذا الشاشة التي نظل طوال الوقت محتفظة بنفس مساحتها الهندسية ونفس اطارها المحدد بلا زيادة ولا نقصان .. الا انه مع استمرار هذا الثبات لاطار كادر الشاشة تتغير على الدوام الاحجام والاشكال المعروضة بالفيلم مع كل قطع بالمونتاج .

هذا التباين بين ثبات كادر الشاشة وتغير كادرات الفيلم المعروض يخلق بدوره داخل المتفرج المشاهد مقياسا ثابتا طوال العرض يساعده لا شعوريا على خلق نوع من النسبية بين كل حجم جديد للقطات المتتابعة وبين هذا الاطار الثابت للشاشة ، وهذه النسبية هي التي تلعب دورها النفسى من حيث الاحساس بالايقاع الناتج عن تغير احجام اللقطات ، حيث لا يصبح مجرد طول اللقطة هو العنصر الوحيد في الايقاع ، وانما يصبح القطع الى حجم جديد هو في حد ذاته عنصرا فعالا في تكوين الوحدة الايقاعية بالمونتاج .. ولهذا من الحديث عن « القطع » في سياق الايقاع يجعلنا نقر بأن القطع في حد ذاته يمارى خصسرية ايقاعية موسيقية ، ولكنه يختلف عن تلك الضريرة الايقاعية في أى وحدة ايقاعية موسيقية في كون أن ضريرة القطع هي جزء من وحدة ايقاعية لا تتشابه ضريراتها ، فالوحدة الايقاعية في حالة المونتاج يدخل في تركيبها علاقة الخطوط والمساحات والكتل والحركات في الكادر الأول مع نفس العلاقات الجديدة في الكادر القالى .. كذلك يدخل عنصر الصوت بكل مكوناته في هذه العلاقات الناشئة عن التقطيع بالمونتاج .. ومن ثم تصبح مكونات الوحدة الايقاعية في المشهد السينمائي مجموعة من الأدوات الفنية المختلفة والتي تتألف بشكل تكاملى لخلق هذه الوحدة الايقاعية .. بعكس الوحدة الايقاعية في الموسيلى التي تتكون من عناصر « صوتية » فقط ، أى من عدة ضريرات صوتية ، قد تكون ثنائية عبارة عن ضريرتين كما هو الحال في ايقاع المارش ، أو ثلاثية الضريرات مثلما هو في ايقاع « الفالاس » .

هكذا ان ٠٠ اذا ما سلطنا سلفا بان الايقاع الموسيقى في حد ذاته هو نوع نفسية يمكننا تسميتها « الناتج الحركي » ذلك باعتباره مكون من ضربات نغمية مطردة راسيا لأعلى ولأسفل بدرجة تمكنه من تحقيق ما يسمى « الكريشندو أو الديمنيوندو » اللذان هما في حد ذاتهما عبارة عن حركة نفسية لأعلى أو لأسفل ، حركة نفسية قد تؤدي إلى ازدياد الانفاس لدرجة اللهث كأنها نهاية مجهود شاق متتابع من حركة الجري المرهق ٠٠ وقد تؤدي إلى التنهيد ارتياحا واسترخاء كأنها لحظة الاقتراب من النوم ٠ وكلاهما حالتان تتفقان تماما مع الناتج الحركي لمجهودات حركية أخرى ٠ حتى وإن كانت هذه المجهودات الحركية لم يمارسها المستمع الموسيقى الذي يتمتع ببعته الايقاع الموسيقى المسروع ، وهو في النهاية

فإذا ما سلطنا كذلك أن للمونتاج - كما أملنا - إمكانية امتلاكه الايقاع في طياته من خلال معطياته الخاصة التي تختلف عن معطيات الايقاع الموسيقى إلا أنها تتلقى معه من حيث الجوهر ٠٠ أي في كون المونتاج يمتلك المعطيات اللازمة لأحداث نفس ثائرات الإيقاع ، ولكنها معطيات مختلفة تتمثل في إضافة خط مساعد في اللقطة التالية إلى خط كان يهيم بالصعود في اللقطة السابقة ٠٠ بل وإضافة ضربة صوتية في واحدة إلى ضربة صوتية في أخرى ٠٠ وضم حركة إلى السابقة ٠٠ بل وفي الأحاسيس بالفترة المألجة من الأحاسيس بالنسبة لثبات أطياف الشاشة عند تغير حجم اللقطة كما أطلقنا ٠٠ الخ ٠٠ إذا سلطنا بتلك الإمكانيات ٠٠ أمكننا بالتالي أن نعترف مباشرة بإمكانية المونتاج في خلق كل التأثيرات التي يتمتع بخلقها الايقاع الموسيقى وأهمها الناتج الحركي الموسيقى ٠ والذي تظهر أبسط صوره في تطبيقات المونتاج بالكريشندو أو الديمنيوندو ٠٠ فما أبسط أن يتم ذلك في أكثر الأمثلة سذاجة ٠٠ ولكن الأقوى منها هو امتلاك هذا البنا من أجل توظيفه ضربيا في أحداث التأثيرات الدرامية المطلوبة والتي تكون أكثر تعقيدا -

ولعل أيزنشتاين هو أهم من وقف على حقيقة هذا إلى حد محاولة تقنينها بالقوانين التي وجدها في بعض كتاباته تصل إلى حد المعادلات الرياضية ، مثلما نجدها عنده في مجموعة مقالاته التي تم تجميعها في كتابيه الشهيرين « شكل الفيلم » و « مضمون الفيلم » حيث وصل إلى حد كتابته النوتة الموسيقية لما يستشعره من أحاسيس إيقاعية لتتابع لقطات المونتاج بكل ما تحتويه من معطيات بالصورة والصوت المحتويان داخل اللقطتين التتابعتين ٠٠ (أرجع في ذلك لأوراقه الخاصة بإخراج الفيلم الكسندر نيلسكي) ٠

وقد يختلف البعض حول محاولات إيربشتين لتقييد هذه المسألة .. حيث يتسلح دعاة هذا الاختلاف بنظرية التناقض بين الخلق الفني وبين المعادلات الرياضية ، أو الهندسية .. ولكن أيا كان الأمر وليس هذا مجال نقاشنا - فإنه يصبح من الثابت لنا - وهذا هو لب الموضوع - أن القطع بالمنتاج يمتلك تلك القدرة السحرية الخلاقة في بحث هذا التأثير النفسي الموسيقي الذي يتمتع ببعثه الايقاع الموسيقي المصروع ، وهو في النهاية تأثير مزاده الحركة كما أسلفنا .. الحركة للامام أو لأعلى والحركة للحلف أو لأسفل .

لا يعني هذا الاختلاف في التطبيق أثناء ممارسة الإبداع الفني .. ولكن ما يعني هو التنظير الذي يثبت بالهرمان والائلة لمكانية المنتاج على امتلاك تلك القدرة الخلاقة التي أورخاها ، والتي من ثم تقطع بنا الخطوة الأبعد نحو إثبات ما القمنا عليه بداية ، ألا وهو إمكانية المنتج على بحث ، منتج حركي ، عبارة عن ناتج لحركة حسي .. وليس مجرد محرك حسي مباشر .. وإذا كن هذا التفكير النظري ، قد انطلقت لبساته مع لحظات العمل مع عادل منير ، فقد اشترك حسي في الانهماج الإبداعي لما كن يلاحق تفكيرى النظري عامة في موضوع كسر الايهام السينمائي الذي انتهى بي الى الصياغة النظرية لجمعية تلازم الايهام مع ما أسميته « اللا ايهام » في الفيلم السينمائي (ينظر كتاب الكسر النصبي للايهام السينمائي) .. وللأسف على مشاركة عادل منير لي في تطبيق التجربة هو نص ما استخرجته من أوراق الفهمه منصبا على ذلك الذي حققته عبر مونيولا عادل منير : من الناحية التاريخية ، كانت فكرة « ثورة المكان » قد برزت في الايام التالية مباشرة لما سمي نكسة يونيو ١٩٦٧ وسط احساس جارف بمولدة الهزيمة من ناحية ، والرغبة المتأججة للعروج منها من ناحية أخرى ، حيث لا طريق الا للقوة ، ولقد كان انكسار الروح الوطنية المتأججة أصلا هو اسمى الاهداف . جنبا الى جنب مع التأكيد على بحث الوعي الدائم بطريقة التصدي التي كان أروع شعاراتها : « ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » وهذان اذن هما طرفي المعادلة (الروح الوطنية ، الوعي بطريقة التصدي) اللتان كانتا منهجا للتفكير الفني في « ثورة المكان » ومن ثم سبحثنا بتحقيق نسي الأسلوب الفني التجريبي الذي يفيه وهو الكسر النصبي للايهام - كما سوف نرى ، ومن حيث الخلق السينمائي ، تبدأ فكرة « ثورة المكان » بإضافة تصور نفسي متخيل الى الواقع الجامد لأي ذراع آلي متحرك في أي مصنع ، حيث هناك المئات من هذه الاترج المختلفة الحركة في أداء مهمتها الآلية ، وفيها قد تجد ذراعا يتحرك وحده برتابة شديدة لا يغير منها الا قوائم الآلية ذاتها ، كما نجد ذراعا آخر قد يتمايل بملء ويسرى ثم يتدفع في حركة

ثالثة جديدة ليعد مكررا الوحدات الثلاث . وعلى العكس منه أحد الأذرع قد يكون أتيا بحركات متبادلة بين العنق والرقبة . . . وهكذا . . . الخ يمكن جميع لقطات تشكيلية ولانقازية في لسانها وتصويرها ، بحيث يمكن تركيب تنعيمها بالمونتاج على انغام موسيقى راقصة . . . بحيث تبدو في حالة مزاج ورقص وانطلاق . . . الى أن تقع غارة الهجوم ، فيتوقف كسل شيء . . . وتمتص صمارة الانتظار تعيق الاحساس بالخواب .

وفي فيلم « ثورة المكن » يتحقق كسر الإيهام في اللحظة التي يظهر فيها لأول وآخر مرة في الفيلم صوت التعليق بلهجة خطابية مباشرة ، متممة هذه اللهجة بالطبع لتحقيق للكسر المفصود . بل ولا يحسن اعتبار اللهجة وحدها صاحبة الفضل في هذا الكسر ، وإنما أيضاً ظهور المفاجيء لصوت بشري ناطق بعد وقت محقق للجمهور بالموسيقى المسعوعة بمصاحبة موسيقى الصوء وموسيقى الحركة الراقصة للألات ذاتها من ناحية وحركة المونتاج من ناحية أخرى ، هذا الوقت للمتح انتفى فيه أي نوع لدى المتلقي لدخول عنصر دخیل - هو الصوت البشري - على بنية العناصر التي لعبت دور الامتاع - فما هو الحال الآن وقد جاء الكسر بظهور نفس الصوت البشري - إضافة الى فجائيته خطايا . . . بل ولم يكتب بسخطابة المعايير . وإنما تعداها الى درجة يدي بها وكفه يفقد مظهرة وهو يردد :

« المكن ده بقا هنا . . . احنا اللي بنيناه . . . واحنا انلى هاسميه » .
ليرد عليه « الصدى » المردد له في كل مقطع باستخدام التقنية الآلية «أصوت المسيمائي»

هكذا تتحقق لحظة كسر الإيهام - ثم لا تلبث أن تأخذ صلتها النسبية . عندما يتحرك أول ذراع آلة تظهر في اللقطة التالية وكأنها رد الفعل المباشر للمفردة الخطابية ، حيث يعود معها صوت الايقاعات الموسيقية . ولكنه هذه المرة بادئا بوحدة من ضربات ايقاع المارش العسكري ، ليرد المونتاج بالقطع الى ذراع آلة في الجهة العكسية من الكادر وقد تحرك بدوره على صوت الوحدة التالية من ايقاع المارش العسكري . فتكررا الودعين مع لقطتين تاليتين لأذرع آلية أخرى تكون قد استمرت في عودتها للحركة من جديد مع استمرار ايقاع المارش العسكري الذي سرعان ما ينمو ويتسع في أوركسترا ليقته ، لتسمع ظهور كل الآلات التي سبق ظهورها راقصة ولكنها هذه المرة قد اتحدت جميعا في حركتها الحادة المتطابقة مع ايقاعات المارش العسكري ، حتى تبدو وكأنها كائنات الاصرار على النصر حتى النهاية . وكذلك نهاية

الفيلم . وهنا وبالإشارة إلى تأثير الإيهام الموسيقي عامة ، وإلى التأثير المضمون لإيقاعات المارش خاصة ، سواء أرجعنا ذلك إلى ما لهذا الإيقاع من بدائية التأثير التوقيمي على جميع فئات المتلقين ، أو لرجعنا به — بالإضافة إلى ذلك — إلى حماس الفترة التاريخية ذاتها — فيما بعد ٦٧ ، حيث الرغبة الوطنية الجامعة إلى التحرر والنصر ، والإيمان الشعبي الكامل بشعار « ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » بالإشارة إلى هذا ، وإلى ذات الأسلوب السينمائي الذي أعيد استحداثه مطلقا كان في الحلقة الأولى من الفيلم التي ركزت فيها الآلات ، فشكلت هناك العناصر التي خلقت الاندماج المتمتع للمتلقى لهذا الفرع الراقص بالآلات ولكنها عادت هذه المرة — نفس عناصر الأسلوب وفكرته الفنية — لتحقيق أيضا « الاندماج المتمتع للمتلقى » ، ولكن بالاحساس الثوري ، الذي تمثل رمزه في « المارش العسكري » مثلما تمثل رمز الفرع فيما قبل في الإيقاعات الراقصة . . . هكذا إذن أمكن تحقيق الكسر النسبي للإيهام في الفيلم الدامير « ثورة المكن » عبر حلفتين اندماجيتين تتوسطهما لحظة الكسر . صحيح أنهما حلفتين متناقضتين من حيث الاحساس الاندماجي : العرجة الراقصة في مقابل حماس المارش — ولكن ما يجمع بينهما أنهما احساسين « أو اندماجيتين » أي أنهما تطلقان متعة حسية ، أما لحظة الكسر فقد حققت « لحظة ذهنية » كان من شأنها أن تلطع لحظات المتعة الحسية الأولى ليمتته وهاء الذهن ويستعد لتلقى المقولة التي من أجلها . . . تم كسر الإيهام . المكن ده بتاعنا . . . احنا اللي بنيناه . . . واحنا اللي هانصيه ، فإذا ما عادت لحظات « المتعة الحسية » بالمارش العسكري أصبحت اللحظة الذهنية السابقة عليها مجرد « مفتاح مؤدى » إلى الاندماج المتمتع مرة أخرى ، بعد أن يكون هذا المفتاح قد أدى دوره الذهني المطلوب . . . ومن ثم ، ولو أن موضوع الفيلم كان مختلفا ويحتاج أو يتحمل الإضافة ، لا يمكن لحظة الاندماج المتمتع التالية أن تتعرض في لحظة ما لكسر جديد للإيهام ، والذي سرعان ما يتحول بدوره إلى مفتاح لحقة اندماج جديدة . . . وهكذا . . . نفس البنية الانفية التي افترضتها المحاولة التجريبية لهذا البحث التطبيقي عن « الكسر النسبي للإيهام السينمائي » .

إن قد عايش معنى عادل منير كل التجربة للخلاقة فيما يتعلق بالإيقاع ، وفيما يتعلق بتجربة خاصة بالبناء الفيلمي القائم على نظرية الكسر النسبي للإيهام منضمنا — هذا البناء — ما اشتركنا في إبداعه إيقاعيا . . . واذن سوف يكتب لنا عادل منير عن الإيقاع في مؤلفات السينما المصرية بعد أن أصبح من أهم فرسانها منذ بدء رحلته بعد يونية ٦٧ عبر « ثورة المكن » ومرورا باستمرار أدائه وتواجده المتواصل بلا كلل حتى الآن . . . إننا نلتبنا صفحات كتاب عادل منير .

ابحث الآن في صفحات خطها قلم عادل منير ، فلا أجد خالفني ..
ما هذا الذي وجدت قلمي يكتب عنه كتابة لولى وقبل هذه القراءة ؟ ألم
ينتهي عادل منير لما قدمه لهدايا سينماتيا ليصبح مابته الرائعة لنظرته
التحليلية في هذا الكتاب ؟ ..

أتابع صفحة ثلو الأخرى عبر دراسة هلبة تسطر عليها مبالا
تجربة عادل مير « المعلم » التي لملك خبرة وحكمة في تدريس فن حرفية
المونتاج لأكثر من جيل تخرج من أبنائنا الدارسين بالمعهد الملكي
للسينما .. ، حتى أصبحت مطور عادل منير تعرف طريقها مباشرة إلى
عقول النبالسين في صفوف الدراسة ، حيث تبقي هذه المطور تدقيق
هدف تعليمي واضح ويتم بالسر ..

لكني مع ذلك استمر في تصح الصفحات ، واد استرسل في قراءة
كتاب عادل مير أصعب من انصرافه عن تهريبته الثرية لينكسب على
تجارب أخرى في السينما المصرية ، بينما هو عادل منير - الذي أصبح
ضلعاً أساسياً في السمة المميزة لهذه السينما وهو ما يثبه كم مشاركته
في الأعلام المصرية من ناحية ، وتيزه الفني الذي تشهد به الجوائز
والكتابات النقدية من ناحية أخرى .. لهذا وباحتصار شديد ، جاء كتاب
عادل منير - على ضرورته وأهميته التي تقنع بها - مع ذلك كتاب
ناقص .. نعم انه كتاب يقتضيه عادل منير نفسه ، وقد تكون هناك آراء
تدفع بعدم صحة ما نطلبه من عادل استناداً على أن تقييم الإبداعات هي
مهمة النقد السينمائي وليست مسؤولية المبدع ، ومن الطبيعي أن يكون هذا
رأي صحيح ، ولكن الصحيح أيضاً أن المدع عندما يملك قدرة المل
التنظيري ، لفته بصبح ، مطالباً بطرح وجه النظرى بأعماله ، دون أن
ينفي ذلك ضرورة التقييم النقدي من الآخرين له ، بل أن تحقيق الجائسين
سوف يثرى الساحة النظرية في حبة الانطلاق الإبداعي .. بسبب علاقة
الجدل بينهما ، ولعل رائد التنظير السينمائي الذي يمثل نموذجاً تلربخياً
رائعاً في هذا الصدد هو المخرج الروسي الكبير « سيرجي أرنشتين » ، ومثله
العديد على مستوى التاريخ ، وعلى وجه العموم ، فإن ما نلتقي إليه من
انتقائنا لهذه الدراسة الهامة هو الدعوة إلى دراسة « سينما عادل منير »
إلى حين أن يتحلفنا هو نفسه بتقظير تجربته الإبداعية المربكة والثرية ،
وهي ذات الدعوة التي نرى ضرورة توجيهها لأن تبدأ الدراسات في
الاهتمام بتلك السينما التي خط تجربتها مبدعون عظام مثله بدأوا تجربتهم
الثرية معه عبر جيل كالح وانطلق مع النصف الثاني من الستينات ثم

ازدهر مع السبعينات ، ومع الحفلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية
كان يواصل طريقه حتى الآن في صنع شريحة عامة من افلام السينما
المصرية ، وهو ما تحقق على ايدي اسماء عديدة ورائعة في جميع
الخصائص ، لعل هذه المقدمة في غنى عن احصائها ، طالما اننا ندعو
الدراسات لتطبيق ذلك ، فالى لقاء عبر كل ما يتحقق غدا باذن الله .

د" منكور فليت

١٩٩٦

مقدمة المؤلف

من محتويات الملف

بقلم هائل منير

الحقيقة أنني بدأت كتابي من مطلق عملي لدراسة قصيرة عام ١٩٦٨ بعنوان « بدوفكين بين النظرية والتطبيق » حيث نشرت في مجلة المسرح والسينما عند يونيه ويوليه نفس العام ، وبَعْدَهَا اكتشفت أن هذا العنوان ناقص حيث ما جدوى دراسة بدوفكين دون فائدة للسينما المصرية ، فبدأت في الكتابة عن تأثير بدوفكين في السينما المصرية ، وللحقيقة أيضا لم أجد الكثير من الصدى لبدوفكين في السينما المصرية ما عدا القليل جدا من بعض استخداماته الرمزية عند الاستاذ بركات في فيلم « دماء الكروان » ، أي باستخدام جزئي لشيء من الطبيعة لصالح الاستخدام الشعري .

وحيث أن هذه الجزئيات لا تعبر عن روح بدوفكين الكاملة ، وحيث أن السينما المصرية قد تأثرت بكثير من السينما العالمية ، فوجدت أن من الأوفق أن أتعرض للسينما العالمية من الناحية التاريخية لأبحث تأثيرها على سينات الأفلام المصرية .

الفصل الأول

وبدأت الدراسة تتسع الي تأصيل فكرة السينما وكيف أنها كانت الفن الذي استطاع حتى وقتنا هذا أن يؤكد ولعبة الانسان في الخلود واستمراره الي ما بعد الحياة من خلال محاولاته الدائمتي رسموه الحداية والبارز في العصر الفرعوني ثم تطوره في صنع التماثيل ويعدده الفن التشكيلي والذي قلده للتصوير الفوتوغرافي ثم اضاف له الحركة في التصوير السينمائي لكي يكمل مسيرته ، أي مسيرة الانسان في الدفاع ضد الزمن ، وفي تلك الرحلة الطويلة لمحاولة الاتصان في قهر الزمن توصل الي هذه الصيغة الفنية التي تحرك الانسان على الشاشة وليس بصورته فقط ولكن بصوته أيضا ما جعلها من الجواهر الاول الذي

يأمل في الخلود والاستمرار لما بعد الحياة . من هذا المنطلق استرسلت في عرض التاريخ السينمائي بداية من لومير وانتهاء بالجمامير بلمطافه الشهيرة « ريش الجنائز » وهو أول موقف درامي سينمائي في تاريخ السينما ثم تطور هذا الفن على يد ميليه الذي لم يخرج عن نطاق المسرح ذو الحيل وذلك في فيلميه « سندريلا » و « رحلة القمر » ثم تفتتت المكان الرمان على يد بورتر أيضا في قصة افلامه « حياة رجل مطلق امريكي » و « سرقة القطار الكهربى » وصولا الى قصة التمهيد للسينمائي وانواته على يد العملاق « جريفيث » الذي ابتدع للكثير من اشكال المونتاج المختلفة والمتغيرة حتى يومنا هذا رغم التطور الكبير الذي تم في دلالات السينما المتعاقبة . وقد تناولت المدرسة الألمانية التي بدأت بتقليد المدرسة الأمريكية واضافاتا على يد « بابست » ومدرسة التحليل للنفس الفرويدية - ثم ظهور المدرسة السوفييتية الكبيرة على يد بديفكين وكوليشوف وتجاربهم الهائلة وظهور فكرة الكتابة في المونتاج اى اظهار ما بين السطور ، ومنه يبرز لنا المونتاج البناء ثم المونتاج الشعري - لكن يظهر لنا ايزنشتين بالسلسلة المختلفة وتنظيراته الكبيرة وينتهى بمونتاجه الفكرى التصامى الشهير في افلامه ، كل ذلك مع استعراض آرائه في مونتاج جريفيث والفكر ايزنشتين الرئيسية من فكرة التوحيد والسلسلة وعناصر الجذب ومصدرها في فكره من مسرح الكابوكى اليابانى - واللغة الهيروغليفيه - واعتبار الصورة حافزا لا فكاره .

ثم تطرق الرسالة الى كبار منظريها مثل بيلا بلاكى - منسجبرج رودلف ارنهيم - سيخريد كركاور - واندرية بازان . وهى اهم النظريات الشاملة والتي لها اهميتها والتي اثارى قضية التصديق من خلال الاستمرار وهو الاسلوب المختلف اختلافا جديدا مع ايزنشتين .

ثم نختم الفصل الأول بما هي فائدة التوليف ومساكنه العامة ودوره وعلاقة التوليف بالمخرج من خلال اطار السينما العالمية .

الفصل الثانى :

السينما المصرية : وكان لزاما ان تتناول الدراسة لتواكب نفس الفترة التى تم عرضها فيها يخص السينما العالمية حيث ان السينما المصرية قد بدأت فى عرض هذا الفن الجميل تقريبا فى نفس الوقت الذى بدأت فيه السينما العالمية . فقد بدأت عام ١٨٩٦ أى بعد عام واحد ولكنها بدأت بالعروض فقط وقد بدأت كصناعة ولمن بعد فترة وتقريبا

عام ١٩٢٣ حيث أنه لا يوجد توثيق مؤكد للبداية ، وخاصة أنها الفترة التي كانت الشركات الإيطالية هي التي تصدت للانتاج ، وباحتكاك المصريين بهم أو البعثات التي ظهرت المصريين لعمل السينما مثل محمد بيومي ولقطاته الشهيرة لسعد زغلول عند رجوعه من المنفى ، واستمراره في عمل أفلام ذات موضوعات مصرية مثل « يرسمون الهندى يبحث عن وظيفة » وصولا الى كمال سليم وأعماله الأولى .

ومعنى ذلك ان للسينما المصرية قد بدأت بدايتها الحقيقية بعد السينما العالية بما يقرب من الثلاثين عاما أو أقل .

والسؤال الطبيعي في هذا المجال لماذا لم تزدهر السينما المصرية بقدر ما ازدهرت السينما المالية ؟ ومن استعراض بتوراما السينما المصرية بعناصرها المؤثرة الثلاث وهي : الفن السينمائي - الرقابة - النقد ، يكتشف الكتاب ان الرقابة الصارمة والتي بدأت مبكرة جدا حوالي عام ١٩١١ اى قبل بداية الانتاج السينمائي المصري . فقد كانت في البداية رقابة على الافلام الاجنبية تمتد الى الرقابة على المجتمع المصري . لقد بدأت كما ذكرت مبكرة ، مما كبل السينما المصرية بعد ذلك في كل مراحلها بشكل تصفى مما خيق المصاحبة الابداعية عند فناني السينما منذ البداية . وتستعرض الدراسة قرارات الرقابة عام بعد عام والتي بدأت بوزارة الداخلية وكانت احيانا تبلغ الداخلية خلال أحد النقاد عبر المصحف أو أحد الكتاب مقبرها حفاظا على أخلاقيات المجتمع .

ثم ظهرت هشاشة النقد السينمائي ، فله تراث طويل من الاهتمام بالشكليات مثل شكل الممثل بدينا أو رشيكا ولم يلتفت كثيرا للنواحي الموضوعية أو التقنية للفيلم ، فاما كان تكريبا للممثلين وأحيانا المخرج ، لو ذبا قويا ضدهم باستثناء القصة التي كانت تهتم بالنواحي التقنية مثل الناقد عبد السلام النابلسي والذي قام بالعديد من الانوار التمثيلية فيما بعد .

وأیضا ما يدعو للدهشة ان بعض كبار مفكرينا يكتب احيانا ضد السينما لصالح اخلاقيات المجتمع مثل عباس المفاذ ، فيناقش فكرة القبلية على الشائسة ومدى تأثيرها على الاجيال الصغيرة ، ولكن نجد السينما من يدافع عنها أيضا من كبار المفكرين لمثل الأستاذ أحمد أمين والدكتورة سحر القلماوى اللذين ناقشا السينما بموضوعية وعقلانية ولهم عميق وقد تطرق بعضهم لأفكار السينمائيين العالميين ، وللأسف لقد

ذهبت كتابتهم ابراج الريح لانهم لم يكونوا يكتبوا بشكل دائم لو توري
ولأن صف الاثارة الفنية كانت أعلى صوتا .

الفصل الثالث

لما الفصل الثالث قد تناول بالتفصيل شريعة من الاسلام التي اجمع
عليها المقاد بأنها أهم عشرة أفلام ما بين عامي ١٩٦٢ - ١٩٨٢ وهم الأرض
- بداية ونهاية - المومياء - الحرام - الفتوة - دعاء الكروان - باب
الحديد - البوسطجي - سواق الاتوبيس - صراع الأبطال .

وقد يثار سؤال لماذا اخترت من هذه الشريعة بالذات ؟ . والحقيقة
أن نوع الفيلم المنمق دائما يثير الكثير من التحليل من تنوع وغنى الإبداع
فيه ومن المؤكد أنها شريعة متميزة جدا من تاريخنا الفيلمي .

ولقد اثرت أن أختار من تلك الشريعة أربعة أفلام وهي « باب الحديد »
و « الأرض » للاستاذ يوسف شاهين ، حتى يمكنني المقاء الضوء على
نوع الإبداع عندما يتناول شخصية متفردة معقدة بطلا لموضوعه في باب
الحديد وعندما يتناول قضية عامة في فيلم الأرض . أما فيلم « الفتوة »
للاستاذ صلاح أبو سيف فهذا الفيلم الخفي كان له القدرة على تفسير
العلاقات الانسانية عندما تنردى باستغلال المجتمع من رأسمالية شريرة ،
وخاصة أن بيدها سلطة تهم كل بيت . فهو درس قوي جدا في اظهار
قوى الشر الانساني للاستغلال . كل ذلك في اطار درامسي قوي
ومناسك . واختياري لفيلم « دعاء الكروان » لاطهار مدى قوة النص
الأدبي على الدلالة السينمائية فهو أحد الأمثلة النادرة لتبعية الدلالة
السينمائية للنص وهذه التركيبة المعقدة لدور البطلة المزدوج ما بين أنها
فاعلة ولها دور ، وأنها محقة على الأحداث كل ذلك في محاولة التحليل
العلمي الموضوعي لحركة الإبداع في تفاصيل المشاهد على ضوء ما ورد
في الكتاب من دراسة للمصنعا العالمية . والحقيقة التي ابتعدت عن كتابة
المشهد متسلسلا بالقطعات حيث أتى اعتبر هذه الطريقة بنقصها روح
المشهد التي يجب أن يرى جدا بعيدا عن النص الأصم .

الخلاصة :

وقد استخلصت من تلك الدراسة أن ما عرض على الفيلم المصري
من وقاية متشددة من خلال محتل أجنبي لفترة طويلة مع استمرار هذه
الرقابة في تعصفها الذي بدأ بالدور الأمني وانتهى باحباط هذا الفن . مع

الدور السلبي للنقد السينمائي تارة بضمه ومرة بأهوائه وكثيراً لعدم المعرفة الكامية ، حتى أصبح المجتمع المصري لا يفرق كثيراً بين النقد والاثارة الصحفية ، كل ذلك مع عدم رغبة الفنان المصري للتجريب خوفاً من المعاصرة العنيفة أو خوفاً على اسمائهم الجماهيرية أو من الانساج . كل ذلك لم يخلق سينما مصرية خالصة باستثناء شاذى عبد السلام وفيلمه المومياء ، مما جعل السينما المصرية تابعة الى حد ما للسينما العالمية فى ايقاعها .

والحقيقة اننا يجب علينا كسينمائيين ان نحاول فى دفع الأمور الى اتجاهها الصحيح ، فالرقابة تحتاج الى لجنة من مفكرين ومبدعين تابعين لهيئات صناعة الفيلم حتى تعبر عن الصميم القس للسينما المصرية دون عنف وفي نفس الوقت تراعى ما لايجرح شعور المجتمع .

اما النقد فيحتاج الى دراسة متأنية وجنية شديدة حتى يستقر جماهيريته محاولاً تشجيع الفنانين على روح المغامرة السينمائية فالنقد يحتاج الى عمق فى دراسة الأساليب المختلفة للسينما العالمية مع تقييم موضوعي للفنان السينمائي المصرية بعيداً عن الهوى والمصالح لكي تقترب من الحقائق ، ويكون النقد خط دفاع حقيقى عن السينما المصرية .

يتبقى على فناني السينما ان يظلموا الى تراثهم الملىء بالكبوز الفكرية والفنية فى محاولة لايجاد اطر مصرية وايقاع مصري لمخاطبة العالم من خلال هويتهم ولوميتهم .

المؤلف

عادل مطير

١٩٩٦

★ عادل مغير

- مواليد بنى صريف ١٩٤٢ .
- خريج المعهد العالى للسينما ١٩٦٤ .
- دراسة عن « الفيلم التسجيلى البولندى والارشيف » .
- دراسة عن بدرفكين نظريته واراؤه .
- حاصل على الماجستير فى فنون السينما .
- استاذ غير متفرغ لمادة المونتاج بالمعهد العالى للسينما .
- عمل مونتاج ١٢٠ فيلم تسجيلى منهم :
ثورة المكن ١٩٦٧ - مدفع (٨) - الرجال والخنادق - النيل
ارزاقى - فى ٦ ساعات - حصاد - نجيب محفوظ - وصية رجل
حكيم - ثلاثية رفح - الأهرام وما قبله - سوق الرجال - الأرمن
فى مصر .
- عمل مونتاج ٨٢ فيلما روائيا منهم :
أوهام الحب - رحلة العمر - بُناة الصمت - الانتدار الدرامية
- المترجعة - العوامة ٧٠ - بيت القاصرات - سعد اليتيم -
الطوق والاسورة - سبع حس - اللعب مع الكبار - الرامى
والنساء - كيت كات - الارهاب والكتاب - ايس كريم فى جليم
- البحر يضحك ليه - طيور الظلام - لنزوم فى العسل .
- عمل مونتاج ١٤ فيلما رسوم متحركة وكرائى .
- حصل على ١٩ جائزة وشهادة تقدير منهم :
١ - عن فيلم « أوهام الحب » ١٩٧١ .
٢ - عن فيلم « رحلة العمر » ١٩٧٤ .
٣ - عن فيلم « المترجعة » ١٩٧٩ .

- ٤ - عن فيلم « الطوق والأسورة » ١٩٨٧ .
- ٥ - عن فيلم « اللصب مع الكبار » ١٩٨٩ .
- ٦ - عن فيلم « الراعي والنساء » ١٩٩١ .
- ٧ - عن فيلم « الارهاب والكباب » ١٩٩٢ .
- ٨ - عن فيلم « طيور الظلام » ١٩٩٦ .

الملف رقم (٤)

أفلام الحركة في السينما المصرية

١٩٥٢-١٩٧٥

(٣٣٦ صفحة)

تأليف: سمير سيف

تقديم: أ. د. هكتور ثابت

الفن / الفيلم / اللعبة

مقدمة بقلم د. د. منكور ثابت

قليلون من مبدعي جيلنا السينمائي ، هم الذين يملكون القدرة على الممارسة النظرية ، ومن بين هذه الفئة النادرة يبرز مؤلف هذا الكتاب المخرج ذائع الصيت للفنان سمير سيف ، الذي يمتلك هذه القدرة جنباً الى جنب مع قدراته الإبداعية في السينما ، حيث راح منذ البدايات يهتم بنشر المثل والنقد بقدر اهتمامه بالعمل في مجال الإخراج السينمائي ، بل أنها الاهتمامات التي تبدأ عنده واضحة منذ أيام التلمذة بالمعهد العالي للسينما ، عندما كان سمير سيف أحد الذين ينصب عليهم تركيز الراصد الأستاذ حلمي حليم ، الذي تعود أن يلتقط ويرعى لبناء هذا النوع من تلامذ الفن خلال الستينيات ، منذ مطلعها مع الدفعات الأولى للمعهد التي انتمت اليها ، وحتى نهايتها مع تخرج سمير سيف ضمن جيل سينمائي واحد يجمعنا سوياً ، بل أن الجمع أيضاً بين النظرية والإبداع هو ما ضم تلامذتنا المتقاربة رغم اختلاف سنوات الدراسة التي تشملها الستينيات ، ورغم اختلاف التوجهات الفنية بين أفراد هذه الفئة السينمائية ، والتي لا تقل سماتها النظرية هذه من قدر الآخرين الذين برعوا في الإبداع السينمائي وحده ، ووضعوا بصماتهم الرائعة على الشاشة عبر تاريخ لم يمد اليوم قصيراً ، ومن بينهم أيضاً سمير سيف .

هذا وطالما أن هؤلاء وأولئك قد أصبحوا جزءاً من تاريخ يتدفق حاضره حايلاً سماته نحو المستقبل ، كما أن هذا التاريخ قد أصبح تجسده منجزات مكثفة ومتراكمة من أفلام السينما المصرية ، الأمر الذي يات يطرح حاجة ملحة للتقييم والنقد ، لكن عبر مناهج شتى للبحث ، ووفقاً للمطلوب تحقيقه من أهداف كل دراسة ، لذا ومن هذا المنطلق ، جاء رأينا بأن البدء في دراسة فرائح واتجاهات الأفلام المصرية دراسة منهجية ، يحترق أهم أهداف « ملفات السينما » باعتبارها المشروع الطموح الذي شرفت بلانسيه للمركز القومي للسينما فيما يتعلق

يشقى : « إعادة التاريخ للسينما المصرية » و « استكمال » ملغاتها
الإحصائية والتعليقية وفق المناهج العلمية ، وامتداداً لما بدأتها عبر
مستوى نوى العمل باكاديمية الفنون تحت رئاسة ا. د. نوزي فهمي .

وفي هذا الاتجاه لمن التوفر على دراسة منصفة على شريحة
« أفلام الحركة » في السينما المصرية ، يعتبر خطوة حقيقية ، كما
يفتح الطريق فعلياً لاستكمال بقية الدراسات المنشورة ، بل أننا لا نحتاج
الحقيقة إذا ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسة بقية شرائح
السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها في أحيان كثيرة من حقب
الإنتاج السينمائي المصري ، أو بسبب أدائها دائماً بالنجاح
الجماعي ، ولأنها لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما نرى شخوص
تعتبر النموذج الأكثر تركيزاً لنوع (أطوار) للعالمية الدرامية الذي تتحرك
داخله معظم شرائح الفيلم المصري الكلاسيكية الأخرى ، حتى لو كانت
شريحة الفيلم الرومانسي ، فهو الإطار المبتلى دائماً على التلاعب الإبداعي
لكل من المؤلف والمخرج السينمائي « بوسائل التأليف الدرامي » التي
تتضمن :

التشويق Suspense

المفارقة Irony

المفاجأة Surprise

والتي تدخل جميعها في نطاق « اللعبة في الفن » وأن كان منظورنا
للعبة في الفن بطلق من المفهوم الذي يعطى من قيمة الفن ... وليس
العكس ... وفقاً لما يذهب إليه بالتفصيل أحد أبحاثي في فن الفيلم
(ينظر كتاب « النظرية والإبداع » ، في سيناريو وإخراج الفيلم
السينمائي ، تأليف « مكيور ثابت » القاهرة ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، ١٩٩٢) حيث يتأكد خلاله موافقي الخاص من ربط الفن باللعب

ضمن مقولة :

« في كل الفن لعب ، لكن : ليس كل الفن لعب » وصوف تشير العديد
من الحقائق التجريبية التي يطرحها الواقع ، إلى تلك الرابطة الشديدة
بين نسق الفن واللعب ، ومنها على سبيل المثال الممارسات الاقتصادية

على تربط بين النشطين دون أن يكون ذلك ربطاً عشوائياً ، ولمسوف نجد أن « لعبة (بك - من) » لعبة خيلية (١) تستعرض الرجل بك - من دا اللون الأصفر والجسم المستدير (الذي بات مألوماً للناس الآن) وهو يلتهم المعشرات والمعثرات أثناء مروره بهروب متاعه لا أول لها ولا آخر ، يطارده ثلاثة من المفاريت المتهلين على لبثلعه إذا لم يأخذ حذره منهم ، أو إذا لم يأخذهم هو على غرة . في اللحظة المعينة التي يتحولون فيها إلى مخلوقات مستأنسة غير مؤذية ويمكن مهاجمتها . أصبح لهذه اللعبة المعضة شعبية هائلة ، ويقوم بتسويقها شركة أنتجت الفيلم السينمائي الحاصل على أكبر إيراء من شياك التذاكر في تاريخ صناعة السينما - فيلم حرب الكواكب - والتي تقدر إيراء لعبة (الباك - مان) بأنه يتفوق على إيراء حرب الكواكب . وهو توافق و الناتج الاقتصادي بين منتجين ينمى كل منهما إلى أحد السقين : اللعب والفن / الفيلم ، ولم يكن ليرد هذا التوافق اعتباطياً ، بل لأن ثمة حاجة اجتماعية واحدة لبيانها صوياً . ربما يربط بينهما . ومن ثم فعملى غرار ذلك يمكن رصد العديد من مظاهر الالتقاء في هذا الصدد .

لذلك فإن أهمية أن تكون أمانا دراسة مفهومة منهجية من أعلام الحركة في السينما المصرية ، لا تتبع من كونها تقدم لمقط مساهمة تاريخية ، ولكن لأنها تطرح لنا المادة اللازمة لأن ننظر من خلالها للبحث في قضية هامة ، وهي المتعلقة باللعبة السينمائية الحديثة . بما يجعلها في نظر البعض تندرج تحت شريحة الإسلام الاستهلاكية المعمونة ضمن مبنا ، الإنتاج بالجملة ، - إذ يعمل مقارنة ما هو ملتن في الفن لانتاجه بالجملة ، وبين نسق آخر هو ممارسة « اللعب ، و « الممارسة الإبداعية للفن » وهي الملاحة المتحققة على عدة مستويات مشتركة بينهما حيث ثمة علاقة بين « اللعب » فيهما ، على رأسها « التقنيين المصنق » . هذا بينما أننا نقبض من ناحيتنا مقولة مبدئية حول وجود هذا الربط بين الفن واللعب حتى في أقصى الحالات التجريبية للتجديد السينمائي ، وإلى الفرحة التي نرى بها ابداع التجديد نفسه ضمن قانون مؤداه : ابداع التقنيين الجديد ، أي أنه التواجد الدائم لذات عنصر « التقنيين » المشترك بين نسق الفن واللعب في جميع الأحوال .

هذا ويلرجوع إلى كتابنا المذكور ، سوف نجد أن بحثي في هذا الصدد قد أنكب على أنست أن الألعاب التي لشرنا إليها أنها تشكل مساحة لكل للتوجهات في ابداع الفيلم . أما للتركيز على أبرزها كالألعاب مستهدفة لذاتها ، أي استهداف تأثير اللعبة ليس إلا (لسانه

يمثل واحدة من هذه الاتجاهات ، وهو الذى تفرج تحته - كما ذكرت - غالبية ليست بالقليلة من شرائح الفيلم المصرى فى طريقه الأقدم ، والتى ضمنها قطاع لا بأس به من شريحة « أفلام الحركة » التى عكف المخرج سمير سيف على دراستها فى هذا الكتاب وفق المنهج والروية الخاصة به هو ، والتى يطرحها عبر الصفحات التى تبدأ بعد مقدمتنا هذه .

أما لصرارنا نحن على طرح هذا الربط هنا بين الفن واللعب ، إنما ينصب على ما حاولنا إثباته من أن ثمة قانونا للعبة يتعلق الإبداع السينمائي على أساسه ، وفى الخلاصة هو قانون جوهره فى لعبة « التوقيت » بحيث إذا ما تم فيه تقنيا والعمل على إبرازه ، لكن تحقيق عنصر « اللعبة » فى كل الفن ، سواء فى « سينما التجديد والتجريب » ، أو فى أى « سينما استهلاكية » مثل الفسائل الطماخ من أفلام الحركة والتى يمكن أن تكتمل لها مثل كل الفن أيضا - بقبلة أركان اللعبة ، كان يتوفر لها مثلا وباتقان عنصر « التعاطف » كأحد أهم أركان هذه الشريحة من الأفلام الكثيرة على ما أسبناه إبراز اللعبة لذاتها فى وسائل التأثير الدرامى .

ولكى تتضح لنا السهولة الفنية لدى ممارسة اللاعبين السينمائي ونفسا لقانون اللعبة الذى جوهره فى لعبة « التوقيت » ، لابد من الإشارة أولا إلى أن المقصود بوسائل التأثير الدرامى من هذا المنظور فهو الطرق التى يتم بها عرض الموقف الروائى على المتفرج تبعاً للأثر الانتمالى المطلوب التأثير به على هذا الجمهور .. وذلك حسبما يرى خالق للعمل .. فله يرى فى هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب فى نفسية المتفرج .. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهف على معرفة النتائج .. كذلك قد يرى أنه من المناسب لخاصة مفاجأة فى هذا الموقف أو ذاك .

والذى يهمنا هنا هو أن الموقف الروائى قد يكون موقفاً واحداً ولكن لكل كاتب رؤيته فى الطريقة التى يرى أن يوصل بها نفس الموقف للمتفرج .. فقد يرى توصيله اعتماداً على التشويق .. وقد يعتمد على عنصر المفاجأة .. الخ .. فكما نكرنا قد يظل الحدث الروائى واحداً لا يتغير .. ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التى يراها من حيث التأثير الدرامى .. فالكتاب الذى لفتت نظره فتاة جميلة بالكازينو .. ثم استجاب لإبتسالتها وحركاتها حتى هم بالنهوض إلى ترابيزتها فى نفس اللحظة التى انصرف فيها الفتاة فإذا بها عياء تنحسس طريقها فما حله إلا « مفاجأة » من حيث التأثير الدرامى ... ولكن ثمة كاتب آخر قد يقدم

نفس الموقف بأن يسبقه بمشهد للفتاة وهي تدخل الكارينو فتعصم طريقها كصبياء .. ومن ثم سوف ينتهي عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشلب في النهاية منحصصة طريقها .

وفي هذه الحالة الثانية يسمى التأثير الدرامي « مفارقة درامية » .. ولكن ما يهمنا الآن هو ان الذي فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم في عرض المعلومة .. وهي في مثلنا هنا معلومة ان الفتاة « صبياء » .. فعندما أجهل الكاتب عرض معلومة انها صبياء ثم اختار التوقيت المناسب لالفتها على المتفرج حققت له عنصر المفاجأة .. ولكن عندما صارح كاتب آخر بتقديم نفس هذه المعلومة منذ البداية أصبح التأثير الدرامي مختلفا رغم ان الحدث الروائي واحدا .. وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة ، الذي هو قانون التحكم في صياغة وسائل التأثير الدرامي عبر صياغة تقنية نظرية وموجزة :

طريقة التحكم في وسائل التأثير الدرامي :

ان الذي يفرق بين تحقيق تأثير درامي بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى بالرغم من أن الحدث الروائي واحد في كلتا الحالتين ..

هو طريقة التحكم في عرض المعلومات على المتفرج . وذلك من حيث :

(أ) عرض أو تأجيل أو اخفاء المعلومة .

(ب) توقيت القاء هذه المعلومة على المتفرج .

ولقد تمكنت بناء على ذات الميثبات ، وخلال عدة مراحل من الممارسة السابقة من تحديد هذا الموجز لما يمكن اعتباره تقنيا وهو الذي تم لأغراض التدريس باتسليم السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة منذ بداية النصف الثاني من الستينيات .. إضافة الى ذلك فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشتهم في قاعة الدرس حول تطبيقات هذا التقنين على ذات مثال موقف « الصبياء » عن تدريبات عديدة لتأثيرات درامية مختلفة أمكن لذات الموقف احتوائها في هذه الحادثة الواحدة - بولما هي نفسها - حتى غدت (حدثا دراميا) قائما على أكثر من نوع من التأثير الدرامي ، هذا كما تمكن الطلبة بيسر وبسهولة شديدة احتياز عدد من اختبارات النقل في نهايات الأعوام الدراسية . والتي تركزت أسئلتها حول مطالبة الطالب - عبر ساعتين أو ثلاث - باستخدام هذا التقنين الذي درسه في

صياغة أحداث درامية محتوية اما على تأثير المفاجأة ، او المفارقة ... الخ
وكذلك تفسير التأثير في نفس الحدث ، بل وايضا للعمل على احتواء
اكثر من تأثير في اعادة صياغة هذا الحدث ذاته .

وبذلك لدينا هذا التكنين لادما نظرتنا الى اللعبة الاساسية ،
والتي هي المدخل الى بقية العناصير التأثير الدرامي الأخرى ، ونعني بها
لعبة « التشويق » suspense فنجد انها الاطار الأشمل للعناصير التأثير
الدرامي خاصة في اقليم الحركة ، التي هي موضوع هذا الكتاب الذي
يطرحه واحد من أساطين مخرجي افلام الحركة في عصر الفنان سمير
سيف ، ذلك ان عنصر « التشويق » يقف على خطوط تماس بين العناصير
التأثير الدرامي . كما انه يمكن فهمه ضمن تقنين عام ليشمل مجمل
العناصير التأثير الدرامي ، طالما ان التشويق في مجمله هو اثاره لتساؤلات
تم الاحاطة عليها لاحقا (٢) . . . تساؤلات من قبيل : من فعل ذلك ؟ ما الذي
حدث ؟ كيف سينتهي الأمر ؟ . . . وهي تساؤلات يمكن اثارها والاجابة
عليها . خلال فترة زمنية وجيزة ، او ربما لا تتم الاجابة عليها الا في
نهاية المرد (الفيلم) . وربما تتم اثاره تساؤلات كثيرة ثم
تتم الاجابة على احداها او بعضها بشكل سريع . بينما يتم تأجيل بعضها
او حتى احداها فقط الى حين آخر . وقد يكون هذا الحين المؤجل هو
نهاية الفيلم . لكن الأهم هو ان شرط تحقيق التشويق ولكي يتم تطوره
وديمومته . انما يكمن في الاحاح على استدعاء التساؤل دائما .

ومثلما ان التشويق يمكن تحقيقه بالايحاء . . . او التصريح عن شيء
ما سوف يحدث مؤجرا . فلكذلك يتم بتكنم معلومة (٣) او معلومات يحتاج
المتلقي لمعرفة . أي ان لعبة التشويق تجري تماما في اطار لعبة هي
الطغ / الاخفاء والكشف . وفيما يجمعه كذلك جوزيف بوجس في كتابه
(المدرسي الطابع) في الفصل المعنون التشويق ... Suspense يمكن
الالتقاء كذلك بما يقترن من نفس التقيد (٤) الذي يشير مباشرة
الى وسيلة اخفاء المعلومات او بعضها منها . ويصدد التشويق في اللعب
مقارنة بانشطة الحياة العملية يشير بياجيه الى ب . سوريو ...
P. Souriau الذي ركز بدوره (في : جمالية الحركة ، ...
Esthetique du mouvement على ان كل لعبة ، هي بمقام ما عميق

حشرارة ٠٠ Interested ، طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة
نفسه هذا (٥) بينما أن في حالة الممارسة للحصة للحياة تكون النتيجة
متطابقة ماديا مع ذات ما يتشابه معها من نشاط « جاد » .

أما مضمون هذا التشويق في اللعب فهو قصة ما سيكشف عنه
الفن عامة والدراس خاصة ، باعتبارها اللغز أصابا على هذا أو قانون
الطبي / الاحفاء والكشف وبما يمكن أن يحيلنا الى نموذج يجمع بين
النسقين في هذا الصدد ، إلا وهو « اللغز » الذي من قبله بن يوز هذا
القانون كاساس للقيامه ، سواء باعتبارها للعبة ، أو العمل الفني ، وإذا
كان التشويق في ذاته « لعبة » في الفن ، حتما أنه هو ذاته « للعبة »
لأنه في الحالتين مشروط بتحقيق « تعاطف » أو « تميل » ، والا ما صار
ثمة تشويق أو تشويق ، لذا سوف نجد عنصر التمثل / المشاركة /
التعاطف ، عنصرا أصيلا في اللعب مثلما أنه شرط تحقيق لعبة التشويق
في الفن عامة ، وفي أفلام الحركة خاصة ، لكن ثمة ما يستوجب التوقف
عنده من إمكانية فارقة بين نوعية المشاركة في تشويق اللعب عنها
في الفن ، إذ بينما تتوقف مشاركة المتلقي للفن عند التعاطف أو التفكير
.. الخ ، ننمدها في اللعب الى المشاركة الفعلية أو الإيجابية التي
يمكن أن يصبح فيها المتلقي لاعبا ، فعلا قد وجد الرجل العبادي
منعة في ممارسة اللعبة مع الكمبيوتر ، لقد مل النامس للبقاء في
البيوت مشغولين بأبصارهم نحو التلفزيون ، ويفضلون أن يتفاعلوا
مع ما يجري على الشاشة (٦) وقد حقق لهم (البونج) ذلك ... وليست
هذه الآلات الالكترونية الصغيرة الا صورة تكنولوجية من انجازات
لنصف الثاني من القرن العشرين لما كان منها في القرن التاسع عشر
خاصا بالعصاب المقي والاماكن المظلمة ، أي بما يعنى أنها سمة فارقة
للعب عامة - أي كان قديما أو حديثا - ولكنها السمة التي أصبحت أكثر
وضوحا في التكنولوجيا الجنية للألعاب ، ولعل أوضح مثل على
ذلك هو لعبة المغامرات ، تلك اللعبة الالكترونية التي تنقل بنا
« الى عالم الروايات المتفاعلة مع القارئ .. (حيث) .. المؤلف
يشارك في المسؤولية - بالمعنى الحرفي للكلمة - مع القارئ في وضع
خطة روايته » (٧) .

وينتهي الدكتور جود بنج الى تقديم وصف شيق للعبة المغامرات
الالكترونية في هذا الصدد بما من شأنه توضيح هذه المسؤولية المشتركة

في خطة اللعبة \ الفن ، بقوله : تبدأ اللعبة (٨) بوصف أحد المناظر أمام اللاعب ، أنه واقف في نهاية إحدى الطرقات أمام مبنى حجري صغير تحيط به الغابة من جميع الجهات ، وعليه عندئذ لن يقرر ما الذي يريد أن عمله ، فاللعبة تسمح بتشكيلة واسعة ومنوعة من الأوامر مصنوعة بلهجة مبسطة لبعض اللغات الشائعة ، مثلاً : إذا قرر اللاعب مطول المبنى لما عليه إلا أن يصدر الأمر : اسفل ، وفي الحال تنتقل اللعبة باللاعب إلى الداخل لتصف له المبنى من الداخل بما في ذلك الأشياء المهملة والمتركة على الأرض ، ويستطيع اللاعب أن يلتقط هذه الأشياء بأن يصدر مثلاً أمر : التلقط المفاتيح ، وهو يفعل ذلك متوقفاً أن يستقيه من المفاتيح في مرحلة تالية من مراحل المغامرة ، والواقع أنه سيستفيد منها بالفعل ، لأنه بعد تجوله خلال الغابة سيجد نفسه أمام بوابة حديدية مغلقة بقلل يتعين عليه أن يفتحها بالمفاتيح التي سبق التقاطها ، ثم يمر من البوابة ليجد نفسه في مغامرة واسمة جديدة يمكنه أن يبحث فيها عن كنوز مخبأة ويحتر عليها .

وفي هذا المثال الواضح للمشاركة الفعالة والإيجابية ، تبرز قيمة المثل أساساً ، لأن إطار اللعبة ذاتها ينتمي إلى الأجناس الدرامية في الفن ، إذ حتى وإن كانت تفتقر إلى المناظر المتحركة على الشاشة فإن نصها تعرض على نحو شبيه جداً بالرواية التقليدية في نص مؤلف من أصول وفقرات ، (٩) ولكنها تلتزم منها بصيغ التفاعلات الفعالة للاعب المتلقى في سير الأحداث ذاتها .

لكن ما يربط الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين الصلب- اللين للدرامي ، خاصة عندما تكون لزاء أهم مؤثرين في هذا الصدد : المفارقة ، والتشويق ، اللذان يشيران بالتحليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت قنن أشمل ، فمثل التشويق ، ينطبع أن المفارقة بمعناها العام (للظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هي الأساس إن لم تكن الجوهر في الصياغة الدرامية لجمالاً ، بحيث أن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التأثيرات الدرامية ، إنما لا يعدو كونه « تنويعات » من (الأسباب) في إطار صيغة المفارقة ، بمعنى أن « المفارقة » هي في حقيقتها مفارقة ، ولكنها تتخذ تصنيفها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن « الانقلاب الدرامي » من حيث الدرجة ، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة « التشويق / التوتر » ، وعن اللعبة الدرامية المبصرة تحت اسم المفارقة الدرامية ...

لهذا فإنه قد أمكن لنا تفنين اصطلاح هذه المصطلحات المراسية
اجمالاً أولاً طامناً أنها مجتمعة في إطار عام ألا وهو « المفاصلة \ التشويق »
حتى يمكن تفنين كيفية اصطلاح كل تأثير على حدة ضمن هذا التفنين
العام ، وهو ما أمكننا تعقيقه وأوردناه نصاً وشرحاً بالتفصيل في
كتابنا « النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي » .

لكن إذا كنا نتحدث عن هذا « الممكن » في الإبداع الفني ، من حيث
- ممارسة « التفنين » كمصدر أساسي مشترك بين الفن واللعب ، يجدر
التنويه أنه ليس اللعب من خلال نظرة مبنية كذلك التي أصبحت مترسقة
في أذهاننا « مجازاً » عند تعرضنا لدونية بعض النتاجات الفنية . ولكن
المقصود هنا هو اللعب \ للنشاط الإنساني المسمى ، مثله في ذلك
مثل الفن ونقول هذا تجنباً للالتباس أو سوء الفهم الذي قد ينشأ عنه
- تصور باننا ندافع عن نتاجات فنية استهلاكية متخلفة سبق للآخرين
وصفها بأنها مجرد « ألعاب » في ذات الوقت الذي نلقي فيه توجيهاتنا
بهم ، لا من حيث التقييم فقط بل ربما في التحليل ذاته ولهذا يلزم
التحفظ حتى يتم تجنب الالتباس فيما يمكن أن يجسده امتزاج الراسخ
بين اللعب والفن من اتهامات وطمعانات المواجهات التي منها ما يعتقه
بالربط « المطلق بينهما » بينما أنه هنا ارتباطاً / متفارقاً بين النسقين .
وبما لا يجحف - خاصة - للتمايز النوعي للفن باعتباره : خطاب /
رؤية لفنسان حيث لا يتوفر هذا « الخطاب » في اللعبة ، وحتى أن جمعت
النسقين حاجة اجتماعية واحدة ، فإنها عند حد معين تزيد بشيء هنا
عنها هناك والعكس صحيح . بينما يهتج النصفان في نقاط التقاء أخرى
رغم التفرقات الأساسية وذلك لأن في الفن دائماً لعباً بينما ربما لا يكون
في كل اللعب دائماً من الفن شيء ومجمل المقولة التي يجب صياغتها
كمطلق أنه :

في كل الفن لعب - لكن ليس اللعب فناً ولا كل الفن لعباً :

حيث إذا ما قصر الفن بأنه اللعب ، فإن هذا التفسير لا يؤلف بياناً
كاملاً لكل ما هو متضمن في الفن ، لأن اللعب ينطوي على جمالية
خاصة ، وإبداعه يتطوّر من عناصر ومكونات أخرى لنسقه تختلف عنها
في نسق اللعب ، بينما أن اللعب نفسه متضمن في الفن ويفسر أحد
مستوياته ، وأما كانت زوايا الربط أو التقرّلة ما بين الفن واللعب ، فإن
ثمة ما يوجب الالتفات بشأنه ، حيث أول ما يصمم مقلعي التوليف هو أن

الفن لعب ، وهو طبعا كذلك - وقبل طرحنا لهذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيسة ، ومن ثم يقتضى موضعتها بالمستوى النونى .
لأن اللعب نشاط اجتماعى / ضرورى ، ونسبوتهم بمثلها فى ذلك مثل النشاط الاجتماعى / الفن / الضرورى ، مثل النشاط الاجتماعى / العمل / الضرورى ، والنشاط الاجتماعى / تعلم الضرورى ... الخ .

أما من حيث الصلة النظرية التى تربط الفن باللعب فهذا هو ما يوجب طرحه عبر عملية الارتباط / التكافؤ ، وليس للتطبيق ، كما لى ما نضيقه هنا ، إنما يتخطى - ولا بد - مجرد التعبيرات المجازية التى قد وردت فيها استخدام لفظة « اللعب » ومشتقاتها بصدد تكيم الإبداع الفنى ، خاصة ، وأن هذا الاستخدام المجازى لفظة اللعب فى مجال الفن يخلط ظاهرة ، هى ظاهرة النظرة البونية لى اللعب ، ويمكن أن تعدد الأمثلة التى يتم وصفا فى هذا الصدد ، ولكن أوضح الأمثلة ومباشرتها نجد فيما يفرق أيدى بين نوعين من السينما ، وحيث يبدئ استقارده للنوع الثانى ، الذى يتضمن بدوره حالتين ، لاء لا يمكن للنم فى أى من الحالتين أن يتهرب عن مكنته كأداة أو لعبة (١٠) تخدم الأفكار المصاغة مقدما (معاية) أو الحاجات المرضية (إباحية) ، ومن ثم فإن أيفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دونية طالما أنه بهذه الإباحية « يخضع صانع الفيلم نفسه بذالة لأشباع هذه الحاجة » ، ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو النيكلوجية ، ومن ثم تشاك هذه النظرة البونية لى اللعب باستخدامه فى التوصيف ثنية فهمية يرفضها أو تقنية لا يقبلها .

ومع ذلك يمكن أن نجد فى تحليلات كراكر ما يعتبر من الناحية الضمنية تسليمنا بالفن \ اللعب القيمة المثالية ، دون أن ينكر فى هذه الصالة معنى ، « اللعب » لتفخيص هذه الضمنية ، بل على العكس فقه بقم ضمنية اللعب هذه باعتبار غنيات هذه السينما « ليست كهو؟ بغيالنا » ، أى بما هو الشائطن بعينه الذى اضح حينما وجد كرافورد أن من بين هذه الأشكال والموضوعات (١١) القصصية السمتمانية الطبيعية الإيجابية يكون الموضوع البوليسى هو المثالى ، هنا قطع الشبكة الأنبية للتكديكة (البوليس السرى يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو الماحة الخلاء للحياة أثناء البحث من طائيع هامة للقصبة ، أنه استكار آدمى بعل بطنعته أهمية

الدنيا على الخيال ، انه يضطرنا أن نستخدم لا أن نلهم بخيالنا في بحثنا. عن معنى الدنيا التي حولنا - ٥ - إذ هكذا الإصرار على نفس صفة اللهو / اللعب مما يرد قيمة (هي في حقيقتها لعبة) ، ومع ذلك لهذا النفي والرفض للاتصاف به مرده النظرة الدونية إلى اللعب ذاته والمهم في هذه الملحوظة ، أن تلك النظرة الدونية إلى اللعب / القيمة ، إنما هي نظرة مرتبطة مباشرة باللعب / المصطلح بما هو متوسخ في الأذهان بدليل أن هذه النظرة موجودة حتى عندما تذهب المقولات إلى التسليم - عبر ضمنيها فقط - بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملا لمواصفات وسمات هي في حقيقتها « لعب » ولكن دون ذكر مصطلح « اللعب » نفسه في حانة هذا السياق الذي يعترف بتلك القيمة ، وذلك مخالفة أو تجنباً لما قد ترسخ في الأذهان عن دونية اللعب \ القيمة .

ومن الأمثلة على ذلك هو موقف كراكور نفسه الذي أوردهنا هنا ، فإن ضرورة التنبيه على هذا الخط ، أما تستهدف النظرات حمسه النية في تقييمها للفن ، وهي النظرات التي تدافع عن الفن كقيمة . بينما تنظر إلى اللعب نظرة دونية ، فهذا هو عنى مسبيل المثال د . زكريا إبراهيم في صدد عرضه لفلسفة الفن عند سلامة موسى ، وفي معرض تقييمه لهذه الفلسفة ، وما أن يشير إلى ميلها « إلى أرجاع النشاط الفني بصفة عامة إلى ظاهرة (اللعب) و (اللهو) كما فعل الشاعر والفيلسوف الألماني شيللر من قبل .» (١٢) حتى يحق د . زكريا مستطرداً : وليس معنى هذا أن سلامة موسى ينكر على الفن كل جنية أو أنه يحدده مجرد مظهر من مظاهر الترف الكسالي وإنما هو يربط الفن باللعب لأنه يرى فيه نظاماً انطلقياً حراً يعبر عن أنزل طاقات الإنسان وانسجام قواه ، : إذ هكذا يبدأ د . زكريا بعينه تقييمه المدافع عن نظرة سلامة موسى بمبادرة منطلقها النظرة الضمنية إلى اللعب « كقيمة دونية » لينميها عما تهدف إليه فلسفة سلامة موسى وعلى سبيل توضيحها أن لم يكن الدفاع عنها ، وهو ذات للنهي الذي يستهل به كذلك ربط د . زكي نجيب محمود بين الفن واللعب ، عندما يرد ذلك ضمن عرض د . زكريا إبراهيم لفلسفة د . زكي هامة ، فإذا بمقولاته في مطلع مطلع بما نصه « بيد أن إيمان الكاتب العربي (د . زكي نجيب محمود) بأصالة النشاط الفني لم يمتعه من التقريب بين طبيعة الفن واللعب (١٣) - وكان د . زكريا يمتلك تسليماً مسبقاً بتعارضه الأصالة الفنية واللعب كقيمة ، بحيث أنه وجد نفسه يورد ربط د . زكي نجيب في صيغة الخطأ على أن ثمة أصالة فنية يؤمن بها رغم ربطه الفن باللعب بل أن د . زكريا لا يفتأ

يطرح موقفه عبر تعقيب متصائل في صراحة عندما يقول : « لا شك ان الدكتور زكي نجيب محمود حين قرب طليعة الفن من طليعة اللعب ، فإنه لم يكن يقصد مطلقا الى الانتقال من قيمة النشاط الفني (١٤) أو النزول بالفن الى مستوى اللهو العاطل الذي لا طائل تحته ، وانما كان يرمى عن وراء ذلك الى تأكيد الطابع التلقائي للنشاط الفني ، وإبراز الصبغة التكاملية للفاعلية الجمالية ولكنا اذا صلحنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وانشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفني عمل جدي ينطوي على الكثير من الجهد والتفكير والتنظيم ؟ » ولا يكتفى د. زكريا بذلك بل يلج على تكرار ذات التساؤل عندما يسرع في اختتام تعقيب على هذا الجزء من مقاله : « ... وكيف يجوز (١٥) لفلسفة جمالية تعترف برسالة الفنان ، وتدعو الى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر (أنه لابد في كل فن من الالتزام) أن تنادي في الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو ترفيه ؟ » وهو تساؤل يندرج ضمن تلك النوعية من التساؤلات أو التباييد التي باتت شائعة دون محاولة تكشف المسلمات التي تنطلق منها - مسلمة اللعب / القيمة الترفيهية - والتي تبدو ، بناء على هذا التسليم المسبق ، تصيرات أو تساؤلات صحيحة ، طالما لم يتم التعرض للمسئلة من أسامها ، وتجنبنا للاستطراد الذي قد تقومنا اليه للرغبة في الالتفات والترخيص ، فكتفى هنا بالاحالة الى التفاصيل التي يمكن الرجوع اليها في كتابنا سائل الذكر ، الا ان الملحوظة التي يتوجب أن تلف هنا عندما بلا تأجيل ، وبالرجوع الى نفس ما يعالجه كتابنا ، إنما هي الملحوظة المتعلقة بمخاطر التقنين كمنصر مشترك بين الفن / الفيلم / اللعب .

التحفظ على مخاطر تقنين اللعب في سيادة الانتاج بالجملة على الفن :

ونحن اذ نتجنب النظرة الدونية للعب لا تعنى التسرع بالمهاجمة أو التضاد بلا أساس منهجي لمن يختلف مع عنايم اللعب / الفن ، اذ يجب التحفظ على ما يمكن أن يستدعيه هذا الربط فيما بين النصارى من امكانية « التقنين » وما يستتبعه ذلك من « قلوب » تتنافى مع ابداعية التجديد الفني ، وهنا تجدنا مضطرين للتحفظ على شريعة في الفن مطلوب التمرد عليها غنيا ، والتي ينطبق عليها ما أسماه أرنولد هاورد « تقنين الانتاج بالجملة » والتي تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيري ، « وقد أشير الى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مفومات الانتاج بالجملة (١٦) في الصناعة : أولهما انتاج قطع خيسر مقلنة ، وثانيهما امكان تجميع

هذه القطع دون جهد كبير نسبيا . وهذه هي الطريقة التي تتبع أيضا مع بعض للتعميدات في الانتاج بالجملة في محيط الفن ، هذا بينما ان « الأعمال الفنية ليست انتاجا صناعيا ، يمكن غائبية المنتجات التي تتميز بانها تصنع كميات بقدر الامكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين » (١٧)

ومن هذه الزاوية بعينها . لا بد كذلك ان ينشأ التطبيق والتفسير للصينما / اللعبة / التقنين ، على انها مفهوم الانتاج بالجملة ، حتى يصمم نيكولاس راي « الأفلام بانها أكبر وأتمن قطار كهربائي مصغر يمكن ان يعطي لأي شخص كي يلعب به ، ولكن (١٨) حين يجر هذا القطار من خلفه بضعة ملايين من الجنبيات هي ثمن لأسهم المساهمين ، وحين يكون مصير الشركة مرتبطا بالركوب فيه ، فأي مخرج يجرؤ ياترى على المخاطرة بأخراجه من السكة بمخامراته بالخط أو بحرق هذا النموذج من نماذج الحرفية الموصية غير المنفذة بغية الانجاء نحو مناطق أصعب وأكثر خطورة من مناطق للمخاطرة الخلاقة ؟ ...

ومكذا « فان القواعد التي ينبغي أن يتم انتاج الفن الجماهيري وفقا لها ، انما هي قواعد صارمة جامدة لا تليق (١٩) ان هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التي ثبتت شعبيتها بالفصل ولقيت رولجا بين الجماهير ، ومن ثم فقد تضمن اتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية وقصة ، « لان الجمهور ضمن لعبة التكرار واعادة الانتاج المطروقة ، بات غير قادر على استيعاب خروج نجمه المفضل من أدواره المتتادة (٢٠) وهي واحدة من مقولات اسامية في بحث هام لأبراهيم العريس (صوف يتم التعرض له) وهو ما يختتمه بقوله : « نعتقد ان لعب هذه اللعبة حتى نهايتها هو (٢١) العنصر الأساسي الذي يجعل الصينما الجماهيري ممكنة ، وناجمة في الوقت نفسه ومن بعد هذا العنصر الأساسي العايب تتوزع العناصر الأخرى ، تتوزع في لعبة واحدة ذات أدوار عديدة : لعبة تقوم في اعادة انتاج نفس الصينما ونفس الفيلم ، لعين ان قرقاج الا الى ما تعرفه مسبقا وتريد مشاهدته من جديد » .

مع ذلك — وهذا هو المهم — غلن سرر شمة تتلخص بيننا وبين من يدينون الفن / اللعبة (ولكن المكونة فقط) من منطق حسن النية . خاصة فيما اعتبره — مثلنا — المخرج فبيل المالح « العابا هوائية » حيث

لعبة التعمك في المجهول عن طريق لرضاء (٢٢) حاجات مشروطة
سبق تقديرها ووصفها ضمن مكدوب العمل ورد العمل من هـ يجب
تسجيل موففا مع هذه التحليلات وما ترصد من جمودية وكليتيات
الامدج ببعينه ، لذلك من اجودا الى نوع من اللوط بين الفن واللعب -
خاصة في عصر التقنين لبعهما - لا يد انه امر ينفذ الانباس مما
استلزم ضرورة ايراد اسحتط وهو يحفظ يكن انضاحه حل الذكرة
بان المطلوب فقط اثبات « مدى إمكان ممارسة التقنين في الفن ، وليس
سما ، و اسهداما لتثبيت تقنين صائد في الفن ، وهو ما صوب يصبح
لدى مبدئية : (الابداع يقاوم ابداع التقنين) ، أي بما هو العكس
تماما من تعييد الانتاج بالجملة عبر قانون تثبيت التقنين ، ومن ثم فقد
لرم التحفظ على الفرضية ، طالما أن ثمة اتفاقا مع من يشخصون أمراض
الامدج بالجملة في الفن باعتبارها ممارسة للألعاب مكررة ، ان
هدفنا على العكس من ذلك تماما ، ولكنه كذلك لا ينكر أن اللعبة موجودة
في العمل الفني / الفيلم السينمائي ، ولكن هذا الفيلم ليس كله لعبة
وما تستهدفه هو الا يكون ذلك الفيلم هو دائما نفس اللعبة .

انه الامدج بقانون ابداع التقنين :

فاذا ما قبل يتصلب التقنين ذاته في مواجهة طبيعة العملية
الابداعية على اعتبار أن واحدة من أهم افتراضاتها (من المنظور
السيكولوجي) هي : الذكرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات ، فان
ما يجب الانتباه اليه في هذا الصدد أن « التقنين » ذاته - من الناحية
النظرية - هو « موضوع للابداع » بمعنى أن المبدع صوب يوجه جهده
الابداعي نحو ابداع تقنين جديد أي ابداع ترابطات واكتشاف علاقات
دون التقليد بالتقنين القائم ، ودون « الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية في
تفسير عالم الخبرة ورؤيته وانراكه » (٢٢) أي بما يعني جليلة
جديدة الاعتراف بالتقنين من حيث امكانية تطبيقه في العملية الابداعية
كممارسة نظرية واعية ، ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة ابداعه
- التقنين - مهندا وبما يمكن تسميته عن الناحية المبدئية بـ « الابداع
بقانون ابداع التقنين » .

وحتى لا يلتبس للفهم تتوجب اشارة التاكيد على أن المقصود ليس
لتقينا للانتاج بالجملة في الفن ، وانما :

١ - هو التقنين الخاص بالفنان ازاء تجريبته الفنية الخاصة .

٢ - وذلك طبقاً بالاضافة الى خصوصية في تقنين الصيغة داتها

كذلك ، اذ ، قد يصل احد المعايير الى تقنين صمته بما يتناسب مع انتاجه ، (٢٤) وفي مقابل ذلك فاننا نسلم طبقاً بالتحليلات التي تدبر الاعمال التي تنتج تحت ما يسميه هاوزر « الانتاج بالجملة » باعتبارها تمت طبقاً لمعايير جاهزة سلفاً ، مثل قوانين اللعبة ولن يختلف هذا التسليم الا مع المسمى وحده باعتبار ذلك « لعبة » بمعنى عدم قدرتها على التجديد ومن امته ذلك ما يسميه ابراهيم العريس من تحليل لآليات تلتي الفيلم الجماهيري « ضمن اطار لعبة اعاده الفيلم انتاج ذاته بدنه » (٢٥) وذلك استناداً الى ان لعبة التلقي لا تلعب على الشاشة وحدها (٢٦) حيث « لا يكون ما يرى على الشاشة مجرد صور تتحرك ، بل جزء من صورة تصنعها ذاكرة المتفرج وعينه ، الصورة هنا ليست شيئاً حياً ، بل هي عنصر من عناصر عديدة تشغل مع بعضها البعض لمؤلف في نهاية الامر ما يراد نقله الى عين المتفرج (٢٧) : بهذا المعنى تكون الصورة موجودة في ثلاثة امكنة في آن معا : ... الشاشة ... ذاكرة العين التي تتفرج ... الفراغ الذي يفصل بين العين والشاشة . ومن ثم يشرح العريس ما يراه اللعبة أنها عند ذلك الحيز الزماني / المكاني الذي يفصل بين (أو يصل بين) عين المتفرج والشاشة (٢٨) . هنا لا نقول الصورة المعروضة على الشاشة ذاتها ولا نقول دورها في مجرى أحداث الفيلم ، بل تشغل ابعاد من هذا : تكون عنصر تنشيط لذاكرة المتفرج ، عنصراً يستخرج من تلك الذاكرة صورة مصنوعة مسبقاً تلتي الصورة الجديدة لتعيد انتاجها وتؤكد لها وتروها بشكل . قد يكون جديداً أو مختلفاً ، ومن خلال تضافر الصورتين ، أي خلال التوليف الذي يقيمه المتفرج نفسه ... تكون الصورة على الشاشة جزءاً فقط من صورة شاملة تأتي من الماضي عبر الذاكرة وتتكون الصورتان الحديثتان في تضافرها في صورة منحدرة ، جزءاً من ذاكرة جده تنسج لدى المتفرج تراكيميا ، استعداداً للصور المقبلة في الفيلم الموجه اليه ، . ان لم تكن صور الفيلم الجديد عنصر تنشيط ويخرج من ذاكرته أي من ماضيه ، الصور القيمة (٢٩) . لكن المهم هو ما يفتي اليه هذا التحليل/الاعتقاد من أن ، الصورة على الشاشة يرسمها المخرج على الأغلب ، لكنه يرسمها انطلاقاً من معايير جاهزة لديه سلفاً ، وتستند الى مجموعة من الصور السابقة (٣٠) ويمكن تصور المخرج في ابعاد هذا التطاق وحراسته ، وفي أصواره على ألا تخرق قاعد النمسة عن طريق صورة تلاحق المتفرج وتقف عاجزة دون اثاره صورة مسبقة في

ذاكرته ، - اذ رغم صحة ذلك ، الا ان تسمية هذا التجعد باللعبة ،
سوف يعبر صحيحا وغير صحيح في ان واحد .

وجدير بالذكر ان ما يحلله هذا البحث للجان المجدد ، انما يضع
ايدينا على قانون اللعبة ، ولكن الخطوة التالية تكون ليس لان نرصد
اللعبة من منطلق نظرة قيمية ولكن لرصد فقط تجسيد اللعبة ، على ان
نستمر قانون توليدها لصالح التجديد (الابداع بفنون ابداع المصير /
اللعبة) ومن هنا فان تسمية هذا التجعد باللعبة ، انما هي تسمية
صحيحة لانه تفكير مطلق لامكانية للعبار المحدد سلفا ، وهو غير
صحيح منعا يعتبر ان ذلك لا يسمح بمعايير جديدة يمكن تحديدها
سلفا كذلك ، فعلى سبيل المثال هنا ، ان صورة الذاكرة لا تتكون فقط
من تراث المشاهدات الفيلمية السابقة ، اذ على اقل تقدير ، اذا
ما انعدمت في حينا الابنى المشاهدات الفنية الأخرى - سوف تؤدي
صورة الواقع دورها بالضرورة في تكوين تراث هذه الذاكرة وبما
يشكل للمخرج / الفنان المجدد ، خامة انطلاق الى صورة لا تنطبق مع
صورة المشاهدات القديمة ، ولكنها تتلقى ولا شك مع ذاكرة الواقع ، اذ
يمكن الرجوع المطلق/المشارك الى صورة حياته ، فكما يقول تاركوفسكي
انه : « عندما نمره شيئا ما بشكل واضح وكامل ، فان الشيء الذي
نراه في اللحظة لا يستنفذ بوضوح الأسلوب بل يشير الى شيء ما منتشر
خلف اللحظة ، الى شيء يخرج من اللحظة الى الحياة (٢١) » . وبنتيجة
امراك الصورة الفنية يأخذ الانسان (شيئا) الذي يحتاج اليه مجمل
العمل الفني في اطار تجربته الاجتماعية الذاتية ، ومن المعروف ان
كل انسان (٢٢) ... يولد من حقيقة ، كبيرة كانت أم صغيرة . هذا
الانجيل يصبه على الاممال الفنية بحيث طوعها لخدمة احتياجاته ويطبع
بها الى تناسب مع (فائته) ومع مجمل حياته ، ويقرنها بما يروق له
من تعارف وصيغ ، مستملا بنير وهي نماذج عظيمة من الفن ...
Apriori والتي لا تحتاج الى برهان على طبيعتها الداخلية المتفاعلة
والمنفتحة ، وتعطى الاساس لاختلاف التفسيرات » . وكل ما في الامر انما
اذا ماخلصنا الى امكانية تحقيق التقنيين في الفن ، فانه في حالة الابداع
للتجديدي ، يصبح التقنيين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن ، ولا هو بذاته
العملية الابداعية في العمل الفني ، وإنما فقط هو أداة للابداع ، بما
يعني انه مجرد للعصر والذي يمكن أن ينحصر فيها يظهر الجوانب
الشكلية .

ومثلما في اللعب ، أن لأصعب الجوانب يستطيع في ذات الوقت الالتزام بقوانين حركته المدببة ، وإطاعته قوانين الجوانب ، والاعتماد على مهارة . (٢٢) فإنه في المقابل/الفن « فلنستعمل بمثل من الأسب :

لن (جيرون) بكتايته مؤلفه (انعطاط وسفرط الامبراطورية الرومانية) لا يتخطى أبدا قواعد اللعبة ، إلا أن هذه القواعد لا تعرض ما يجب أن يكتب ، أو حتى الأسلوب الذي يجب أن يكتب به (٢٤) أي أن لعبة عناصر أخرى موجودة في العملية الفنية والأدبية ، رغم الالتزام بالتقنين بما يعنى أنه ليس كل شيء . وإن كان يمثل ضرورة في ذات الوقت ، ومن ثم فالوقوف عنده في ذاته مطالبة ، أن وجود عنصر « التوقيت » كعامل حاسم/إداه ، في تشكيل المؤثرات الدرامية ، إنما يشير إلى الخامة/الزمن الفني ، الذي يميز بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكيله وبما لا يعنى مجرد القولية ، وإنما هو الخلق/اللعب بالزمن ذلك الزمن الذي يشكل في كل مستويات الفيلم/الفن عاملا فنيا خلافا ، بل هناك من يذهب إلى القول باعتباره العامل الفاصل في ماهية وفي كبنونة الفيلم كفن .

وحتى إذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم فيلم – التاملات ، باعتباره يعنى مضمونه في تحقيقه في مقابل ما يقوله « لقد سمعت الأحداث ولا أريد أية علاقة مع أفلام تستند أساسا على تساؤلات (٢٥) كالتالية : ماذا سيكون ؟ من هو الجاني ؟ ماذا حدث ؟ من الذي خنق الآخر ؟ من هي المرأة الخائنة ؟ كيف سينتهي كل هذا ؟ .. هذه المسائل لم تعد تهمنى » السينما وسط للتفكير ، وأرد اخراج فيلم – التاملات ، « - لها هنا أيضا يصح استهداف التفكير التامل ، هو أيضا لعبة ، ولعبة قائمة على توقيت للنأمل وتوقيت عرض أو إخفاء ، والا فكيف يتحدد أساسا ما يهدف المخرج إلى إثارة التفكير فيه .

ولما من حيث منطق المعالجة الفنية ، فإن آيزنشتين يستند إلى أنه « من حيث المنطق لا يوجد في الحياة كल्प تناهي عن الأحداث أبدا » - مؤكدا بذلك مبدأ الطي / توقيت القاء المعلومة في المعالجة الفنية . على وجه العموم ، ولكن يمكن تجنب الخوض في الاختلاف الأسلوبى بين اتحامي : المونتاجية / آيزنشتين ، وعمق المجال / بازان ، فإنه يمكن الاستناد للط على الجانب الذي يقر بالمونتاج في نفسه نظرية عمق المجال عند بازان ، أي بما يشمل الأسلوبين في الحقيقة ، وحيث في

هذا الجانب « يمكن (٣٦) تعريف القصة (ومن ثم النتائج الدرامى)
بأنها الحلات الرئيسية بين أحداث انتحبت بعنايه « - سواء تم تقديم
هذه الأحداث بالنتائج المونتاجى أو عبر صق المجال للغة للصامة ،
أو بكليهما تبعا لعملية الإدراك للبيكولوجى للواقع ، فإن مادة المبدع
لمكانية فهم ما يندرج تحت الإيهام/اللعب ، إذ علما هى لعبة الإيهام ،
فإنها أيضا لعبة كسر الإيهام ، وهلم جرا يمكن تطبيق ذلك على شتى
الاتجاهات ، فالإيهام الهوليودى لعبة ، والواقعية لعبة ، والمبشئة لعبة
مع أن « اللعب » فى المسرح وفى السينما هو لعب ، مثلا أن سينما
الإيهام بالواقع أيضا لعب ، لأن كل هذا فن ، أى فيه كله لعب « وإن لم
يكن كله لعب ، وما للفرق بين هذا وذلك إلا فرق الخطاب / الرؤية أى
فرق موقف من الحياة ، ولكنه الفرق الذى يستدعى محاولة إبداعية
مختلفة ومتعددة أبدا ، وهكذا بحيث لا يعدو مفهوم الفن/اللعب ، كونه
تفسيرا لماهوية الفن ، بون أن يصبح تحديدا لاتجاه ، ولا تحديدا لموقف ،
وإنما تحديد الموقف بذاته يمكن ممارسته فى خطوة تالية يتم بناؤها
على صفة هذا المفهوم ، تحقيقا لمنهجية التجديد/التجدد السينمائى .

لن توجهنا الخاص فى الرىط بين الفن/الفيلم وبين اللعب على هذا
النمو ، يعنى أننا لا نعلم من شأن اتجاه فننى على حساب الآخر ، أو أننا
نستصر لهذا وتضاد مع ذاك ، بل على العكس فإننا نحدد فقط منظارا
منهجيا لمهم الفن / الفيلم على نحو يمكننا من تقييم الأعمال السينمائية
فى مرحلة ما بعد امتلاك هذا المفهوم ، إذ على صييل المثال أننا سوف
نقيم ونفرق بين تلك الأفلام المقولية وفقا لقوانين الطبيعة الجاهزة سلفا
بما يضمها فى صناديق التعليب « الانتاج بالجملة » وبين الأفلام التى
تبدع لنفسها قوانين إبداعها الخاص فنجد بالتالى دورا طبيعيا فى
اللمبة/الفن ، طالما أنها أهدمت ذلك التقنين الخاص بلعبتها ، وعليه فإن
ما نذهب إليه هنا لا يصادر بموقف معين من أفلام الحركة عامة - أو فى
السينما المصرية خاصة - وإنما ندمو إلى البحث عن الأسلام التى
تمكنت من الخروج عن إطار المعطيات القائمة على قوانين لعبة « الانتاج
بالجملة » ، وحتى نلرز الفن من المضاد له ، وبما يستلزم التأكيد على
أن « فيلم الحركة » مثله مثل أى الأنواع السينمائية الأخرى قابل للتقييم
كفن وتصنيف تقييمه ضمن هذه المجموعة المقولية أو تلك الرائدة فى
إبداع تقنياتها الخاصة . لكن تتأكد المشكلة فى أن أفلام الحركة هى أكثر
الأنواع استغدادا وقابلية للتجدر وما هوأتين القرب - كما شاهد
تزايد الطلب الجماهيرى لها على تحقيق ذلك ، مما جعل للمسواد الأعظم

من أعمالها الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنية بين الأحداث (وهى علاقة تصبىح بالطبع عكفت الامضة) وبما سوف يعنى أن العمل على هذه المادة الزمنية هو تلاعب بالترهيت . وهذا يمكن أن يذهب مبنا « التوقيت » الى عمومية لا تتوقف عند اتجاه صيغى بعينه ، بل ولا يمكن فى هذه الحالة رفعة على لعبة التأثيرات الدرامية وحدها وإنما سوف يعدو فى عموميته : الأداة / اللعبة ، عبر اتجاهات مضادة لما سبق أن أسماه البعض — بالنظرة الدورية للعب — ألعاب درامية .

هذا وإضافة الى عنصر التقنيين المشترك بين نصقى الفن واللعب . من عنصر، مشترك بين طيهما يتبدى أكثر شمولية الا وهو متعة ترقب النتائج . ولانهائية النتائج التى جرد فى كل مرة تصدع فيها « لعبة » التى يعالج فيها الفن موضوعا ما بعينه ، وهى متعة نابغة من الطبعية المشتركة لممارسة كلا من السفين ، وهى كليهما جدلية النص / الحلول الجديدة ، والا كنت « الحماسة التى تصعب لعب الشطرنج سوف تضمر لو كشف أحدهم الاسفرائيجيه المؤكده للموز (٢٧) وذلك رسا عن أن لعبة الشطرنج ذاتها قوانين ممارستها ، وبينما يمكن الانتهاء تماما من صياغة هذه القوانين والقمارك والتواضع عليها ، يصعب تماما الانتهاء من صياغة الحلول الهشبة المبكدة للنور ، تماما مثل الفن وامتلاكه لتقنيته التى يمكن صياغتها دون أماكن صياغة حلول نهائية لمعالجته الإبداعية القائمة على هذه التقنيات الا فى حالة ما يسمى « الانتاج بالجملة » بما يقتضى مع مفهوم الفن ذاته ، وفى هذا الصدد يلتقى الفن مع اللعب الذى يصاحب الإنسان على مدى تاريخه ، وبما يؤكد لدينا الايمان بإبداع التقنيات التى لم تستنفذ بعد ، والتى لن تستنفذ أبدا ، طالما أن التجربة الفيلمية من فاعليتها وكذلك النظرية تثبتان هذه الامكانية الأبدية : حبيئية « الإبداع بقانون إبداع ابتغين » وما أن نستقرئ من مفهومنا هذا حول الفن واللعب ، فإن ذلك سوف يقدو منظارا لفهم ليس فقط اتجاهات فنية بعينها وليس فقط ما يعتبر مستوى استهلاكيا هابطا مما هو متفشى انتاجه بالجملة فى الفن ، وإنما كذلك أية مدارس ومذاهب فنية ، تقليدية كانت أو تجريبية ، وكلاسيكية كانت أو طليعية ، بل والأبعد من ذلك أيضا : متدرجا تمت خط « الانتاج بالجملة » دون أن ينفى ذلك وجود الأعمال الأخرى الرائعة . وبما يشهد به التاريخ السينمائى فى العالم ، حيث يمكننا تتبع النوعيتين منذ أن ظهر الاختراع السينمائى نفسه ، وخلال لحظاته الأولى ، على موضوعات الأب الشرعى لأفلام الحركة ، ومعنى به « أفلام الغرب » التى

قدمت البذور الأولى منذ الحجاب الحركة السابقة على تقديم العرض
للمسئولين على شاشة ، لكن ليست مهمة هذا التقديم أن يعرض لهذا
التاريخ فقط فالذي يعطينا أن نبدا الآن في استقبال ما انتهى إليه بحث الزميل
الضاح سمير سيف عن شريحة « أفلام الحركة » في السينما المصرية .
أملين أن تمثل هذه الخطوة الرائدة مدخلا حقيقيا لريادات أخرى تبحث
بقية زوايا ومجالات السينما المصرية من ناحية ، كما توفر للباحثين
والنقاد المادة اللازمة لأجراء التقييمات المتوقعة بأسلوب منهجي من
ناحية أخرى ، بحيث يمكننا - جميعا - أن نتجاوز أسلوب المصادرات
الانطباعية العشوائية إزاء الأعمال السينمائية ، سواء بالرفض أو
بالحماس ... إذ تبحث عن منظور حقيقي ونقبنى أمانة الفن .

١٠١٠ مذكور ثابت

١٩٩٦

الهوامش

- (١) ص ١ جون : افراء اللعبة الالكترونية ص ٢٦ .
- (٢) Hal-micke naratology introduction to the theory of narrative PP. 114 — 115.
- (٣) Ibid.
- (٤) Bogg Joseph M Ibid. PP. 24 — 25
- (٥) Piaget, Jean : Ibid P. 147
- (٦) استور (البيور - .) : ألعاب والتعب والتكنولوجيا ص ٢١ .
- (٧) سج (جون) : افراء اللعبة الالكترونية - ص ٢٦ .
- (٨) المصدر نفسه - ص ٢٨ .
- (٩) المصدر نفسه .
- (١٠) اندرو (ج دافلي) : نظريات الفيلم الكبري - ص ١٢٧
- (١١) المصدر نفسه ص ١٢٢ .
- (١٢) د . روبرت ابراهيم مجلة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٢٨١ .
- (١٣) المصدر نفسه ، ص ٤٠١
- (١٤) المصدر نفسه ص ٤٠٩ .
- (١٥) المصدر نفسه .
- (١٦) هارور (ريموند) : فلسفة التاريخ الفن - ص ٢٥٦ .
- (١٧) بيرحه (ريموند) : الفن والسلطة ص ٦٦ .
- (١٨) هوستون (بنلوب) : سنوات القلق - يوليو ما بعد الحرب العالمية الثانية ص ٤٨ .
- (١٩) هارور (ريموند) : المصدر السابق ص ٢٥٥ .
- (٢٠) ابراهيم العريس - مدخل اول لدراسة جماليات تيلي الفيلم الجماهيري ص ٥٠ .
- (٢١) المصدر نفسه - ص ٥٦ .

(٢٢) نبيل المالح - المجلد ٠٠ / فن / معرفة / موقف - مجلة الصورة الفلسطينية - عدد تشرين الثاني ١٩٧٩ ، ص ٢٦ .

(٢٣) انظر د . عبد الصمد ابراهيم آفاق جديدة في دراسة الإبداع ، ص ٢٨ .

(٢٤) د . محمود اليوسفي : أسرار الفن التشكيلي - ص ٦٦ .

(٢٥) ابراهيم العريس : مغل أول للدراسة جمليات تلي الفيلم الجماهيري ، ص ٥٥ .

(٢٦) المصدر نفسه .

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) المصدر نفسه .

(٢٩) المصدر نفسه .

(٣٠) المصدر نفسه .

(٣١) تاركولسكي (١) : أقواله في الصورة الفنية ، السينمائية ، ص ٤٧ .

(٣٢) المصدر نفسه - ص ٤٢ .

(٣٣) لويس (جون) : الإنسان ذلك الكائن الفريد ص ٦ .

(٣٤) المصدر نفسه .

(٣٥) برنشتين (سيرجي) حول تكرين سيناريو الفيلم القصير ص ٩٧ .

(٣٦) تورو (ج ، دابلي) نظريات الفيلم الكبرى ، ص ١٥٦ .

(٣٧) روك (أير) في ملوكس (جورج) حديث مع أروينوك من رأي أن المكعب شمره من الطبيعة - ص ١ .

محتويات ملف ايفاع ومونتاج الفيلم في مصر

المؤثر النظري الأجنبي

(٢٨٨ صفحة)

كتابة أولى ٠٠ كتابة ثانية (من عادل منير والابن عام في الموثق)

تقديم ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥

• مدور فكن هذه النظرية والتطبيقات

ملحمة بقلم المؤلف

الفصل الأول (السمتما العامة)

Figure 1

رغبة الخلود وظاهرة السيما

• الفن التشكيلي والصور الفوتوغرافية والدفاع ضد الزمن

الظاهرة الكبرى

تفاهت و حریفیت

ليزفوله بدو فکين

الطبيعة ستروعايم - التعبيرية الألمانية - باصت ، قاشير لور، د

سيرياجو لايرتوف والصنما الشخصية

المرتجاف الشمري - المرتجاف البناء

مدير عام الشؤون الصحية

بیلا بالاش - ہو جو عنستریوچ - رودلف، ونہیم - سیچلریدگر اکسور -

أفندية يازان

المهمات العامة للتوظيف والبرور

الكوميديا والمقاريف

مقدمة المؤلف

يقدم : سمير سيف

الأمم الحركة هي الأفلام التي يتم التعبير فيها عن صراع الشخصيات وتطور الحبكة والعمل الختامي من خلال نشاط جسماني خارجي مثل الممارك اليدوية والمبارزات سواء بالسيوف أو الأسلحة النارية ، والمطاردات في كافة صورها ، أو تلك أيضاً التي تستهدف الإثارة والتشويق في أفلام رئيسي ، حتى بأقل قدر من النشاط الجسماني .

وتشكل أفلام الحركة نسبة كبيرة من الانتاج السينمائي العالمي . كما تبصر أكثر نوعيات السينما انتشاراً وشعبية من خلال فئاتها المتعددة والمتمثلة في الأفلام الفاضرات التاريخية والمعاصرة وأفلام الغرب الأمريكي والأفلام البوليسية والأفلام الهاسوسية ، والكولج نو ، (الكارتبه) ، وخاصة تلك التي تفرزها السينما الأمريكية .

ومع ذلك فإنه من الملاحظ أنها لا تحظى من غالبية نقاد السينما بنفس الاحتفاء الذي يسبقونه على النوعيات السينمائية الأخرى التي تدور حول القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية .

وقد يرجع هذا إلى جانب رئيسي منه إلى أن غالبية ما ينتج من أفلام الحركة ، قد يبدو وكأنه لا يستهدف إلا مجرد تلبية المشاهد من خلال عناصر التشويق والإثارة ، وممايشة صور الخطر والمواجهات الجسدية التي تصل إلى حد العنف أحياناً .

إلا أن ذلك لا ينفي عن أفلام الحركة حقيقتين هامتين ، تتمثل الأولى في ثبات تلك العلاقة الحميمة بين الغالبية العظمى من المشاهدين ، وهذه النوعية السينمائية منذ عرف العالم أول نموذج لأفلام الحركة وهو فيلم « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٢) الذي أخرجه الأمريكي « إدوين س »

يودر « • أما الحقيقة الثانية فتتمثل في أن فيلم الحركة يمكن أيضا أن يحمل لبعا انسانية مؤثرة علاوة على قيم فنية تتعلق بمشكلة السينمائي •

وتأسيسا على هاتين الحقيقتين ، اهتم نفر من النقاد على المستوى العالمي بتقييم افلام الحركة بنفس الجدية التي يتناولون بها البوعيات السنيائية الاخرى • ومن خلال هؤلاء لمكن تسليط الاسواء على عدد من مخرجي افلام الحركة كمخرجين خلاقين يحظون بالاحترام والتقدير مثل « هوارد هوكس » و « راول وولس » و « امتوني مان » و « نيكولاس راى » و « دون سيجل » وغيرهم •

• ورغم ان اول افلام الحركة في السينما المصرية وهو فيلم « قبلة في الصحراء » (يناير ١٩٢٨) من تمثيل بدر لاما واهراج ابراهيم لاما قد ظهر بعد ثهور قليلة من عرض اول فيلم مصرى طويل هو فيلم « لبيى » (نوفمبر ١٩٢٧) لمريزة امير ، وبرغم ان السينما المصرية منذ ذلك التاريخ قد انتجت عددا كبيرا من هذه النوعية ، الا ان نقاد السينما لا يولونها الاهتمام الكافى ، بل أن النظرة السائدة بينهم تكاد تقتصر على انها افلام تجارية لا تحمل فيها قيمة جدرة بالدراسة ، بالإضافة إلى اتهام افلام الحركة المصرية بأنها تقليد ياهت للنماذج الأمريكية المختلفة لافلام الحركة ، مما يلقبها عنصرى الأصالة والمصرية •

• وتأثر افلام الحركة في السينما المصرية بالنموذج الأمريكى لا ينتقص من قدرها ، أو يطفى عنها طابعها المحلى ، ذلك أن افلام الغرب الإيطالية (الامباجتى) وافلام الساموراي اليابانية ، وافلام الموجة الجديدة الفرنسية المتأثرة بانلام « المخبر الخاص » والافلام البوليسية « السوداء » تدن بالكثير أيضا لافلام الحركة التي اقترنتها السينما الأمريكية •

• والواقع أن كبار مخرجي السينما المصرية قدموا أصالا عديدة تنتمى لأنوعية افلام الحركة ، قاموا فيها بتطويع النموذج الأمريكى للوائح المصرى بدرجات متفاوتة النجاح ، بل أن منهم من قام الجانب الاكبر من شهرته على هذه النوعية مثل « فيازى مصطفى » و « كمال الشيوخ » و « حسام الدين مصطفى » ومنهم من قدم بعضها من أفضل أعماله فى إطار هذه النوعية مثل « صلاح أبو سيف » و « عز الدين ذو الفقار » و « عاطف سالم » •

وإذا خلاصنا مما سبق الى وجود عدة حقائق ثابتة مثل تلك الشعبية الجارفة التي تتمتع بها أفلام الحركة ، وأن العديد من أهم الأفلام قد نالت تقييما نقديا رفيعا الى مصاف الفن الراقي ، وأن تأثير النموذج الأمريكي لفيلم الحركة هو عامل مؤثر في صياغة أفلام الحركة في السينما المصرية منذ نشأتها * فإن ذلك يشير الى ثلاثة افتراضات هامة :

١- أن الاتيال الجماهيرى فى مختلف نوايا العالم ومختلف المستويات الثقافية والاجتماعية على هذه النوعية من الأفلام لا يأتى من فراغ ، وإنما لابد وأنه يقوم على أسس نفسية تربط اشخاص بطبيعة هذه النوعية .

٢ - أن وجود العديد من هذه الأفلام التي يرتفع تقييمها الى مستوى الفن الراقى ، يشير الى أنه لابد من وجود أسس فنية وحرفية لهذه النوعية يوقف على كفية تناولها من قبل الناس ، خروج تلك الأعمال اما فى شكل تسلية رخيصة أو فن يمكن تقديره .

٣ - أن مدى النجاح فى تطوير النموذج الأمريكى لأفلام الحركة وفقا لنزوى المتفرج المصرى وظروفه الاجتماعية ، عامل أساسى فى نجاح فيلم الحركة المصرى على الصعيدين الجماهيرى والنقدى .

ومحاولة الكشف عن الجوانب المختلفة لهذه الفروض تشكل الركائز الأساسية لهذا المؤلف .

يلقى هذا المؤلف - فى جانبه الأكبر - الصوء على تطوير فيلم الحركة فى السينما المصرية ، ويقدم دراسة تحليلية لأعمال سينمائية مصرية تنتمى الى هذه النوعية ، ولم تلق ما تستحقه من التقييم النقدى رغم نجاحها الجماهيرى الذى ينتقل من جيل الى جيل .

كما يعتبر هذا المؤلف - على حد علم المؤلف - أول دراسة من نوعها باللغة العربية تقدم بناء متكامل من أساس نظرى وتطبيقات بالنسبة لأفلام الحركة عموما ، والنمى لم تظهر سوى كتابات قليلة متفرقة منها تتناول جانباً فرعياً من هذا البناء العلمى

ويهدف المؤلف الى تقديم تحليل نقدي لعدد من أعمال الحركة المصرية التي قدمها بعض كبار مخرجي السينما المصرية والتي توضح اسهام كل منهم في هذا المجال ، وذلك في محاولة لراب صدع كبير في بناء النقد السينمائي المصري الناجم عن أعمال تحليل هذه الأعمال تحليلاً سينمائياً يلمى الضوء على قيمتها الحقيقية . ذلك لأن بعض الأسلام القليلة منها والتي حظيت بقدر من الاهتمام النقدي ، كان السبب في ذلك أنها جزء من أعمال مخرج كبير هام . وتركز التقييم فيها على الجانب الاجتماعي لمضمون الفيلم كدليل على التماهي عن الخوض في نواحيها السينمائية باعتبارها من أفلام الحركة .

وبالإضافة الى ذلك يحاول المؤلف وضع أساس نظري يقوم على سيكولوجية الاتصال بالجمهور ، يفسر لقبال المشاهدين على أفلام الحركة ، ويربط بين هذا الأساس النظري وبعض العوامل الحرفية التي تكون الشكل السينمائي لأسلام الحركة والتي يحقق من خلالها هذا الأثر النفسي المشار اليه .

ولقد قام المؤلف بتحديد الفترة الزمنية لهذا المؤلف (١٩٥٢ - ١٩٧٥) على أساس أنها تمثل مرحلة فائقة بذاتها لفيلم الحركة المصري ، تتسم بتسمات وملامح واضحة يمكن رسمها في مرحلتين زمنيتين ، تمثل الأولى منها فترة ازدهار لفيلم الحركة المصري (١٩٥٢ - ١٩٦٢) وتمثل الثانية (١٩٦٢ - ١٩٧٥) مرحلة التراجع والانحسار لفيلم الحركة المصري .

أما السنوات السابقة على سنة الأساس (١٩٥٢) فقد شهدت محاولات لخلق فيلم حركة مصري لم تتبلور كما وكيفا في كيان يصلح أساساً لدراسة علمية ، خاصة مع عدم وجود أرشيف سينمائي كامل (سينماتيك) يمكن الرجوع اليه فيما يتعلق بالأفلام موضع مثل تلك الدراسة .

وتتوقف المؤلف عند عام ١٩٧٥ يرجع الى دخول جيل جديد من المخرجين الشباب الى ميدان الاخراج بصفة عامة وأفلام الحركة بصفة خاصة . وأن إنتاج هذا الجيل بدأ يشكل صورة لم تتضح أهميتها بعد ، ويمكن مستقبلاً أن تكون محل دراسة متكاملة ومكتملة لهذا المؤلف .

ومنهج هذه الدراسة يقوم على التحليل النقدي من حيث أن تيار النقد السينمائي في عصر مارال متأثراً بالنظر إلى أفلام الحركة على أنها خارج الاهتمامات النقدية وبالتالي فلا توجد كتابات نقدية كافية ومتكاملة بحيث يمكن الاستناد إليها ومن هنا فسوف يلجأ المؤلف إلى تحليل الأفلام موضوع الدراسة وقياس أبعادها على ضوء الأسس والمبادئ المستقرة بالنسبة لأفلام الحركة .

والإطار المرجعي لهذه « الأسس والمبادئ المستقرة بالنسبة لأفلام الحركة » هو نظرية الأنواع Genres باعتبارها - في نظر المؤلف - من أكثر النظريات فاعلية في دراسة أفلام الحركة ، لأنها لا تأخذ في اعتبارها الجوانب الشكلية والجمالية لصناعة الفيلم بحسب ، ولكن أيضاً الجوانب الثقافية المختلفة التي تصالج الانتاج السينمائي كعملية تبادل بين صناعة السينما وجمهورها .

وقد حدد « توماس شاتز » بشكل واضح الأسس التي تقوم عليها نظرية « النوع » على النحو التالي :

(١) إن نظرية النوع تعتبر الفن السينمائي فناً تجارياً وبالتالي فإن صانعيه يعتمدون على وصفات (تركيبات) مهيبة للترسيد الاقتصادي والأسلوبى للانتاج .

(٢) تعترف نظرية النوع بالعلاقة الصعبة بين السينما وجمهورها ، وإن استجابة الجمهور لأفلام بدميتها يساهم في تطور تركيبات القصة وممارسات الانشاج الفيلمية .

(٣) تتعامل نظرية النوع مع السينما باعتبارها وسيلة روائية تقص حكايات تعوى صراعات درامية تقوم في حد ذاتها على صراعات ثقافية معاصرة .

(٤) نظرية النوع تشير إلى أن القيمة الفنية Artistrv السينمائية للعمل يمكن تقييمها من خلال قدرة صانع الفيلم على إعادة خلق تقاليد روائية وشكلية مستقرة (*) .

Thomas Schatz, Hollywood genres (U.R.A. Temple University Press, Philadelphia 1981). P. VII — VIII.

(*)

وقد تم تحديد الأنلام موضوع الدراسة ونذا لتمثيلها لأنواع سينمائية ذات تقاليد وأشكال مستقرة ضمن إطار أنلام الحركة ، ابتكرتها أولا السينما الأمريكية ثم انتقلت بعد ذلك الى السينما المصرية .

ينقسم المؤلف الى ثلاثة أبواب رئيسية ، وخاتمة ، ويختص الباب الأول بدراسة الأسس النفسية والفنية لأنلام الحركة عموما من خلال فصول ثلاثة .

يتعلق الفصل الأول من الباب الأول ببيكولوجية الاتصال بالجمهور ، وذلك من خلال تحديد ملامح البطل في العمل الدرامي ، ووسائل انتمياح المتفرج في شخصه ، ثم الأثر النفسي النهائي للعمل الدرامي أو ما يعرف « بالظهر » وما يصاحب ذلك من تأثير اجتماعي من خلال تراكم الأعمال من ذات النوع .

كما يتحدث نفس الفصل من عنصرى « التشويق و العنف » في أنلام الحركة ، مبينا أنواع التشويق المختلفة واستخدامه بطريقة تحدد المستوى الفني الخاص بالعمل العنى ويعرض لتطور تصوير العنف على الشاشة وأثاره النفسية من خلال الاستخدامات المختلفة له .

أما الفصل الثانى من الباب الأول فيقوم بمحاولة لدراسة البناء الدرامي لفيلم الحركة من حيث « الأيقونجرافية » Iconography أى الصور ذات الدلالة الثقافية لدى جمهور بعينه ، وشخصيات العمل وبناء الحكمة للوصول الى « التركيب » التى تحقق رسوخ تقاليد النوع .

ويدرس الفصل الثالث مفردات اللغة السينمائية التى تبرز البناء الدرامي وتكسبه الشكل السينمائي المعروف ، وذلك من خلال استخدامات كبار المخرجين العالميين الذين يرتفعون بأنلام هذا النوع الى مصاف الأعمال الفنية الراقية .

أما الباب الثانى فيتناول فترة ازدهار فيلم الحركة فى السينما المصرية فى السنوات من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ وذلك من خلال خمسة فصول يرصد أولها التطور التاريخى لأنلام الحركة فى السينما المصرية منذ بدايتها وحتى بداية الخمسينات من القرن .

ويقوم الفصل الثانى من الباب الثانى بدراسة أعمال أشهر مخرجى أنلام الحركة فى السينما المصرية وهو « نيلارى مصطفى » ، والثى

تشكل أفلام المقامرات اثني قدمها لسهامه الرئيسى فى السينما المصرية ، ويتضمن المؤلف أسباب نجاح هذه الأفلام فى أسسها النفسية والحرفية .

وتعد غالبية الأفلام التى يتناولها الفصل الثالث من الباب الثانى - بحسب آراء النقاد المتخصصين - من كلاسيكيات السينما المصرية لاثنتين من كبار مخرجيها هما صلاح أبو سيف وأعطف سالم ، وهذه الأفلام تندرج تحت نوعية أفلام الحركة وأن كانت تتميز بتعليق اجتماعى واضح جعل من الضروري افراد فصل خاص لها .

أما الفصل الرابع فهو يتناول نوعا من أفلام الحركة مستمد راسيا من السينما الأمريكية التى ابتدعتها وطورته حتى بلغت به حد الكمال . وهو الفيلم البوليسى « الأسود » Film Noir وقد وجد صدىا فى عدة أعمال هامة لمخرجين كبيرين هما كمال الشيب وعز الدين ذو الفقار . وتشكل أفلام هذا الفصل أكثر أفلام الحركة المصرية اقترابا من النموذج الأمريكى .

ويقوم الفصل الخامس بالقاء نظرة عامة على الأعمال المتميزة الأخرى من أفلام الحركة فى سنوات الازدهار والتى قدمها مخرجون لم تكن أفلام الحركة هى مجال انتاجهم الرئيسى ، علاوة على وقوع هؤلاء المخرجين خارج دائرة الاهتمام النقدي فى تلك الفترة .

أما بداية تراجع أفلام الحركة فى السينما المصرية أو سنوات الانتصار كما أطلق عليها المؤلف ، وهى السنوات من ١٩٦٢ وحتى ١٩٧٥ فهى موضوع الباب الثالث ، الذى يتناول الفصل الأول فيه أبرز أعمال « نيلزى مصطفى » فى مجال أفلام الحركة فى تلك الفترة . وهى تشكل نسبة هائلة الى جانب النوعيات الأخرى التى انصرف اليها بدرجات متفاوتة من النجاح .

ويتتبع الفصل الثانى من الباب الثالث القارئ الوحيد الذى حمل لواء أفلام الحركة فى تلك المرحلة وهو « حسام الدين مصطفى » واسهامه الاساسى فيها من خلال أفلام المقامرات « ثلاثية الأبطال » .

ويستكمل الفصل الثالث صورة أفلام الحركة فى تلك الفترة من خلال التعرض لأعمال بعض المخرجين ممن كانت لهم اسهامات فى مجال فيلم الحركة فى المرحلة السابقة ، بالإضافة الى بعض الأعمال

القليلة التي تشكل بدايات للخرجين والتي تتدرج تحت نوعية السلام
الحركة .

وفي هذا الفصل أيضا يحاول المؤلف تلمس أسباب انحصار فيلم
الحركة في تلك المرحلة .

وينتهي المؤلف بخاتمة تتضمن تلخيصا لأهم نقاط المؤلف ، علاوة
على بعض الأفكار التي توصل اليها المؤلف لاستنتاجها من خلال مؤلفه .

محتويات ملف « أفلام الحركة فى السينما المصرية »

١٩٥٢ - ١٩٧٥

(٣٣٦ صفحة)

تأليف : سمير سيف

تقديم : د.١٠٠١ مذكور ثابت

— مقدمة بقلم الدكتور مذكور ثابت « العن / الفيلم / اللعبة » .

— مقدمة بقلم الأستاذ / سمير سيف .

الباب الأول : الأسس النفسية والفنية لأفلام الحركة .

الفصل الأول : أفلام الحركة وسيكولوجية الاتصال بالجمهور .

التعرف — وسواس المحرمات — وسواس القدرة الشاملة — وسواس الأمن
— أنواع التعرف — التشويق — الصراع — خصم متفوق — تصعيد
التشويق — البديل الخفيف — المفارقة الدرامية — التعتيد المفاجئ —
المتف فى أفلام الحركة .

الفصل الثانى : البناء الدرامى فى أفلام الحركة .

(١) الأيدونجرالية : الصورة والمعنى .

(أ) السمات النفسية والجسدية .

(ب) معالم البيئة المحيطة .

(ج) الأنواع المستخدمة .

(٢) الشخصيات والمكان :

البطل الذى لا يقهر — الخارجون عن القانون والأشرار — الأبطال بين
الخيال والواقع — الشخصيات وعلاقتها بالمكان ، البيئة .

(٢) بناء الحبكة : من الحبكة حتى الحل .

البناء الكلاسيكي للحبكة - تطور نموذج الحبكة .

الفصل الثالث : الشكل السينمائي لأفلام الحركة :

الأسلوب الإخراجي لأفلام الحركة - التقطيع Cutting
أو المونتاج - أداء الكاميرا Camera Work

(١) الحركة (٢) الإضاءة (٣) التكوين

(٤) الحركة البطيئة

— المؤثرات الصوتية والموسيقى .

الباب الثاني : أفلام الحركة في السينما المصرية

سنوات الازدهار (١٩٥٢ - ١٩٦٢)

الفصل الأول : أفلام الحركة منذ نشأة السينما المصرية وحتى عام ١٩٥١ .

(١) المرحلة الأولى : (السينما الصامتة ١٩٢٧ - ١٩٣٠) .

(٢) المرحلة الثانية : (بداية السينما الناطقة ١٩٣١ - ١٩٣٩) .

(٣) المرحلة الثالثة : (الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥) .

(٤) المرحلة الرابعة : (ما بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ - ١٩٥١)

الفصل الثاني : أفلام المغامرات :

فيما يلي مصطفى (١٩٥٢ - ١٩٦٢)

— الفارس الأسود

— فتوات المسيبية

— حميدو

— وصيف ثمرة خضرة

— سواق نص الليل

— سلطان

— فطين عبد الوهاب

— ريمون نصور

— حسام الدين مصطفى

— الأشقياء الثلاثة

الباب الثالث : أفلام الحركة في السينما المصرية

سنوات الانحسار (١٩٦٣ - ١٩٧٥)

الفصل الأول : مبارز مصطفى (١٩٦٣ - ١٩٧٥)

— الجاسوس

— شياطين الليل

الفصل الثاني : حسام الدين مصطفى وأعلام الحركة ثلاثية الأبطال

(١) أعلام الحركة التقلدية

(٢) أفلام الحركة ثلاثية الأبطال

(١) أفلام المجموعة الأولى

— الشياطين الثلاثة

المغامرون الثلاثة (١٩٦٥) - المساجين الثلاثة (١٩٦٨) - الشجعان

الثلاثة (١٩٦٩)

(ب) أفلام المجموعة الثانية

الفصل الثالث : إلى نظرة عامة

(١) أفلام المجموعة الأولى

صراع المحترفين (١٩٦٩) - سبع الليل (١٩٧١) - وكر الأشرار

(١٩٧٢) - هروب (١٩٧٠)

(ب) أفلام المجموعة الثانية

— خاتمة

— الأستاذ/ سمير سيف

— قائمة المراجع

— أفلام المخرج سمير سيف الأعمال التلفزيونية الأعمال المسرحية

★ الأستاذ سمير سيف :

- خريج المعهد العالي للسينما بالقاهرة ١٩٦٩ .
- حاصل على ماجستير فى الاخراج السينمائى عام ١٩٩١ بالمعهد العالي للسينما .
- مدرس للاخراج السينمائى بالمعهد العالى للسينما .
- محاضر فى الدراسات السينمائية فى العديد من المؤسسات الثقافية ومعلق على الاعلام فى بعض البرامج التليفزيونية .
- يعد لنيل الدكتوراه فى الاخراج السينمائى عام ١٩٩٧ .
- يمارس الاخراج السينمائى منذ عام ١٩٧٦ حيث اخرج حتى الآن ٢٢ فيلما طويلا حقق معظمها نجاحا جماهيريا علاوة على الاستقبال النقدي الجيد .
- حائز على ثلاث جوائز كامصل مخرج فى مسابقات رسمية وغير رسمية .
- عمل معه كبار نجوم السينما المصرية مثل عادل امام وسعاد حسنى وفور الشريف ونabila عبيد ويمرأ وغيرهم حيث قدموا معه بعضا من افضل ادوارهم التى نالوا عنها جوائز عديدة .
- اخرج اربعة مسلسلات درامية ماجة للتليفزيون ومسلسلا شبه تسجيلى عن حياة النجم الشعبى لريد شوقى ، علاوة على مسرحية استعراضية وثلاث اوبريتات .
- شارك فى تأسيس شركة انتاج هى « يوب آرت فيلم » التى انتجت اثنين من أضخم الاعمال السينمائية فى اسنوات الاخرة من بطولة عادل امام وهى « شمع الرناتى » (١٩٩١) و « الارهابى » (١٩٩٤) .
- عمل كمساعد مخرج مع المخرج الأمريكى الراحل « فرانكلين شافتر » فى فيلم « أبر الهول » الذى صورت معظم مشاهدته فى مصر عام ١٩٨٠ .

- ساعد المخرج الأمريكى الأسود « سبايك لى » فى المشاهد التى صورت فى القاهرة من فيلم « مالوم اكس » عام ١٩٩٢ .
- شارك فى برنامج الزائر الدولى الذى تنظمه وكالة الاستعلامات الأمريكية عام ١٩٨٤ .
- رئيس لجنة التحكيم الولية فى مهرجان الاسكندرية الدولى السينمائى ١٩٩٣ .

أفلام المخرج / مسمير صيف :

- ١ - دائرة الانتقام (١٩٧٦) .
- ٢ - قطرة على نار (١٩٧٧) .
- ٣ - ابليل فى المدينة (١٩٧٧) .
- ٤ - المتوحشة (١٩٧٩) .
- ٥ - المشبوه (١٩٨١) .
- ٦ - غريب فى بيتى (١٩٨٢) .
- ٧ - الخسول (١٩٨٣) .
- ٨ - آخر الرجال المحترمين (١٩٨٤) .
- ٩ - احترس من الخط (١٩٨٤) .
- ١٠ - شوارع من نار (١٩٨٤) .
- ١١ - المطارء (١٩٨٥) .
- ١٢ - الهاتف (١٩٨٥) .
- ١٣ - عصر الدناب (١٩٨٦) .
- ١٤ - النمر والأنثى (١٩٨٧) .
- ١٥ - الموك (١٩٨٩) .
- ١٦ - الشيطانة التى احببتى (١٩٩٠) .
- ١٧ - الراقصة والمسيح (١٩٩٠) .
- ١٨ - مسجل خطر (١٩٩١) .

- ١٩ - شمس الزناتي (١٩٩١)
- ٢٠ - لهيب الانتقام (١٩٩٢)
- ٢١ - الزمن والكلاب (١٩٩٥)
- ٢٢ - عيش الفراخ (١٩٩٦)

الاعمال التليفزيونية :

- - سطر الاملام (١٩٨٥)
- - البشاير (١٩٨٦)
- - الجوارح (١٩٨٨)
- - الف ليلة وليلة (١٩٩٢)
- - مغوار حيانى - فريد شوقي (١٩٩٦)

الاعمال المسرحية :

- - حب فى التخشيبية (١٩٩٢)
- - أوبريت « ابن مصر » - احتفالات أكتوبر (١٩٩٢)
- - أوبريت « كلمة مصر » - احتفالات أكتوبر (١٩٩٤)
- - أوبريت « الجندي المجهول » - احتفالات أكتوبر (١٩٩٥)

الملف رقم (٥)

من أجندة السينما المصرية الراحلون في مائة سنة

1997 - 1997

الجزء الاول - فى الإخراج

(٣٤٤ صفحة)

تأليف : عبد الغنى داوود

تقسیم: ۱.۲.۱. مذکور ثابت

وجاء زمن الدهوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما في مصر

بقلم : د. د. هادي ثابت

في تصوري أن أول ما يشير إليه مسمى « الأجنحة » هو أنها تضم أوراقا للفد ، ولذلك - وعن عمد - فقد اقترحت إضافة اسم « الأجنحة » لعنوان هذا الملف الصادر حول الراحلين عن السينما ، لأننا معنيون بما هو آت ، أما رصد ما فات - وبما هو عليه - فلا بد أن يكون بالنسبة لنا مجرد خطوة تأسيسية في الدعوة للاكتشاف ، تلك الدعوة التي نرى أنه قد آن الآن زمانها ، طالما أصبح الإنسان في مصر يقف مواجهها بتاريخ سينمائي حريق متشعب وغزير الانتاج ، بل هو تاريخ مقدم بالوقائع التي تبدأ مع نهاية القرن التاسع عشر (١) . منذ أن جاء مصور لومير والتقطوا بكاميرا الصور المتحركة أفلاما داخل مصر ، حيث كان ذلك في العام التالي مباشرة لاختراع هذه السينما . إلا أنه ومع امتداد وتواصل هذا التاريخ حتى الاحتفال بمئويته ، فما زال يحتاج لإعادة اكتشافه أساسا . الأمر الذي أصبح يستوجب العمل عبر شتى المناحي وبمختلف الطرق والمناهج ، خاصة تلك التي من شأن تكاملها وتضافرها أن تحقق ذلك ، أي من قبيل المنحى الذي ندعو إليه هنا ، ومؤداه أن تنضجر جهود مؤرخي السينما مع نقادها في هذا المضمار ، دون أحادية الانحصار على أي منها ، طالما أننا ازاء التاريخ لـ « فن » هو « الفيلم السينمائي » ، في أنه التاريخ لا بداع يخضع للتقييم النقدي ، مثلما أنه التاريخ لوقائع داخل تتابع زمني .

وقد يبدو سهلا تحقيق التكاملية لتلك الثنائية التي ندعو لها بين المؤرخ والناقد ، لكن الصعوبة الحقيقية تبرز لدى الممارسة الفعلية . إذ يصعب تحقيق حلم الدعوة بمجرد عملية « توفيقية » بين بحث المؤرخ ورؤية الناقد السينمائي ، وقد يمكن من ناحية أن يوجد الباحث الدارس الذي يعرف كيف يعمل أدواته التحليلية بين ثنايا المادة التي طرحها أعمال كل من هذا المؤرخ وذلك الناقد ، ليخرج إلينا هو بدواسيته المستخلصة في الاتجاه المتكامل ، إما من ناحية أخرى لمينجد أن أقرب

الامكان المتاحة وأكثرها في الدفء والحيوية فهي التي غالبا ما تمثل المشكلة ، وذلك عندما يتم تحقيق المحالين - النقد والتاريخ - بجهد شخصي واحد . اذ عندما تتدخل رؤية الناقد السينمائي في عمله الموسوعي فلا بد أن تنتج لنا - هذه الرؤية - منهجها الخاص في تصنيف معلومات الموسوعة . ومن ثم يصبح الرصد التاريخي من خلالها مرهون أيضا بنصوصية إبداعها الفكرية والاجتماعية والسياسية ، بل والاقتصادية ... الخ . بما تكون نتيجته في التصنيف مختلفة ولا شك عن أي تصنيف آخر ناتج عن رؤية أخرى في التقييم النقدي لذات المادة الموسوعية . ويواجهنا هنا مؤلف هذا الكتاب الزميل الأستاذ عبد الفتاح داوود بوحدة من هذه الحالات التي نمتلك رؤية تقييمية مغايرة للمألوف أو السائد في تقييم بعض الحالات والموضوعات في السينما المصرية . فتطرح من ثم تصنيفها الخاص بين دفتي هذا الكتاب الذي يصر على الجمع بين هذين الشقين : الموسوعية والرؤية النقدية ، وليحقق بالتالي غرضيه : الفرضي الاحتفالي بالتاريخ لكل من رحلوا عن السينما المصرية بعد أن دخلت قداما أي صهم ساحتها ولو بخطوة واحدة ، إضافة إلى غرضي النقد التقييمي للأدوار الفنية المختلفة التي لعبتها تلك الجماهير السينمائية ، عندما عاشت وعملت حتى رحلت خلال المائة سنة الأولى من عمر السينما في مصر .

ولأن « ملفات السينما » قد اختطت لنفسها أن تنتزم بطرح كثر الرؤية الخاصة ، حتى عندما تكون في مجال التاريخ الذي تضاع عنه حتمية الحياء والموضوعية ، لذلك فالتأني لن نتخذ موقفا مضادا حتى إزاء ما تعودنا أدانته من بعض ساحي الكتابة في هذا المجال ، إذ في الواقع أن كل الناحي محتمة هي التي تشكل المادة الحقيقية للمعرف والبحث . ومن ثم فهذه هي الموضوعية والحيادية الحقيقية ، أي عندما نتيح فرصة الطرح لكل التضادات والانتعاضات من مختلف الخصوصيات ، أما القول بوحدة منها فهو المصادرة بيمينها . أي أن « ملفات السينما » بهذا التوجه مستجيبة على عكس ما قد يظنه الكثيرون - نوقعا - من أنها مستنيرة نفسها تحت شعار « المهجية » زعمنا بأن ثمة حيادية ممكنة . حيث الأمر حق باطنه باطل ، إذ هو زعم نبعه الواقع الفعلي لمجالات العمل الفكري ، وخمنه طبعا كل ما يتعلق بممارسة النقد السينمائي ، أو ما يرتبط به من وقائع الإبداع الفيلمي وتاريخها .

ومن هنا يلزم أيضا في هذا التوجه ألا نصادر من ناحية أخرى بالحساس لهذا الطرح أو ذاك ، فالحساس والتضاد وجهان لعملة واحدة هي المصادرة . وأما الصحيح فهو أن تقدم الاثنين مادة للباحثين . رغم أن كلا منهما قد جاء في ذاته بحثا .. وبما يعني إتاحة الفرصة للمراجعة

والصدق ، عبر مواجهات تسودها روح ومبادئ الكشف والاكتشاف
فالانارة . وعليه فان هذا المنحى للغات السينما هو وحده الكفيل باتاحة
الفرصة امام الاكتشافات التقييمية بمعنى اعادة الاكتشاف ، اضافة الى
الاكتشافات المعلوماتية لا قد يكون مفقودا . وهو الامر الذى يدفعنا الى
التقديم لهذا الكتاب لنهتم بتغطيتي نبرزها على سبيل الدعوة :

الدعوة الاولى :

وهي دعوتنا المعنية بالتاكيد على اقامة المساحة والفرصة لاعادة
اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التاريخات السالطة والحالية
(بما فيها إصدارنا هذا) بالاضافة الى اعادة التقييم النقدي للعديد من
الحالات السينمائية التى جاء زمان تقضى الفبار حيا . ولا ريب فى
جسدى هذا المنحى ، بل لن نسهل أهمية ملحة لاعادة النظر ، واعادة
التحجيس ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التاريخ السينمائي
المعاصر فى قمتى انحاء العالم .

وعلى سبيل امراء المثال البارز فى هذا الصدد ، اعود الى ما سبق
ان كتبه تحت عنوان : « ميديدين وماير هولده فسخها الاستبداد
السياسي » (٢) حيث كانت كتابتي لى هذا الموضوع تستهدف
المسئل الاصل الى : « تجارب وجماليات كسر الايهام السينمائي » وهو
ما لورد مقتطعانه المطولة هنا للتاكيد على نموذج هام فيما يخصه الاكتشاف
المعلوماتي من ناحية ، وما يترتب عليه مفاهيميا من ناحية اخرى . ذلك
عندما نجد ان جماليات السينما التى رسمت او جائت عبر التجربة
الروسية الاولى فى فن الفيلم ، لا تزال ترتبط لدينا بمبدها ومنظريها
الكلاسيكي المشهورين فقط ، ومن ثم نجد ان معرفتنا السينمائية قد
توقفت عند الحدود الريادي لكل من كوليشوف وايزنشتين وبندوفكين
وفيرتوف . والامر كذلك بالنسبة الى الموجة الجديدة فى فرنسا التى
عدت مدخلا أساسيا الى كل ما استتبعته من تحريبات شكلت ليها بعد
تلك المعاصرة ، اذ سوف نجد معارفنا قد توقفت تاريخيا عند الحدود
الريادي لنجوم الاخراج والنقد السينمائي المشهورين من اصحاب علم
الموجة الجديدة ، أمثال جودار وتودور وشابرول ... الخ هذا فى حين
انه عبر هاتين التجريبتين : الروسية والفرنسية ، قد تمت عملية احياء
لتجربة رمادية مهمة ، كانت قد ظلت - بتعبير الباحث الاسباني الراحل
مارتن وولش - « مقبورة » لأسباب سياسية ، الا وهى تجربة المخرج
الروسي الكسندر ميديدين غير المعروف لدينا اطلاقا (٣) ، والذى تمت
الأهمية المنهجية فى بحث تجربته لقراءة جماليات السينما المعاصرة
ونفهمها ، بالرغم من انتهاء ميديدين وتجربته الى سبيل الثلاثينات .

وقد بدأ الأحياء كذلك لتجارب ريادية مهمة في السينما الفرنسية ، كانت مطبوعة أيضا إلى حد كبير ، ولهم انتمائها - شراشيا - إلى حركة الموجة الجديدة في فرنسا ، على كريس ماركو ، دجار دزرو شتراوب ، ودانييل هويليت ، الذين أصبحت أسماؤهم ترتبط كذلك بإعادة الأحياء لميدفيدين ، وبخاصة ماركو الذي يرجع إليه الفضل في ذلك ، بمعاونة زملائه من مجموعة سالون Salon عندما صنعوا فيلما عن ميدفيدين بعنوان « القطار في تقسم » ، جمعت به مادة أرشيفية من تجربته في سينما القطار (١٩٣٠ - ١٩٣٣) بالإضافة إلى لقاء (ديبورتاج) مع هذا المخرج المزيق . وهذا الفيلم هو الذي تم تقديمه في إطار احتفالات الأحياء الفرنسية بميدفيدين خلال زيارته لباريس في بداية السبعينيات (١٩٧١) ، وكل ذلك كان تمهيدا لإعادة اكتشافه .

وهكذا وجدنا في أوراق الباحث الراحل - في شبابه - مارتن وولش ، ضمن خطة بحثه الذي لم ينجزه قبل موته ، الموضوع الذي كتبه بعنوان « نمو النظرية الجمالية لكسر الإيهام » حيث يذكر أنه من المحتمل أن سيرجي آيزنشتين لم يكن هو الوحيد صاحب التأثير في تطور بريخت ، بقدر ما كان ذلك ناتجا عن تأثير التطبيق المسرحي والسينمائي لمجمل كوكبة الفنانين السوفييت : ماير هولد ، ماياكونسكي ، كورنياكوف ، آيزنشتين ، فيرتوف ، الخ . بل أن المحتاج / المدخل إلى ذلك هو « ماير هولد » ، الذي استنهضت أعماله الآن فقط من طائر التطهير ((الاستبعاد) الستاليني ، ولهذا فأننا قد صرنا الآن مؤهلين لتقييم أهميته - ماير هولد - لا بوصفه ممثلا فحسب لآيزنشتين ، ولكن بوصفه السلف الحقيقي والمشر الأصل بنظريات بريخت الملحمية ، بل يمكن - بالكثير من طريقة - استخلاص أن ماير هولد هو الرائد الأول لنظرية كسر الإيهام في الفنون الدرامية ، بل أن ماير هولد لم يكن تأثيره مقتصرا على السينما وحدها ، وإنما كان موجها للتفكير الاسماعي في شتى فنون تلك المرحلة ، وهذا التوجه هو الذي نفذ لبريخت نفسه من خلال اتصاله بالفن السوفيتي في العشرينيات ، ولقائه بآيزنشتين بصفة خاصة في عام ١٩٢٩ .

وهنا نتذكر أن السلام آيزنشتين - خصوصا « الاضراب » و « أكتوبر » - إنما تطوح أمثلة عظيمة لجمالية فعالة في كسر الإيهام ، كان رد الفعل الرسمي لها هو الاستنكار (بحجة الفاتية الشديدة الغالبة عليها ٠٠٠٠ الخ) تملأ مملأ كانت مسارح ماير هولد تطلق مرة تلو أخرى عقابا له على شروده عن طريق الإنتاج المسرحي المصقول ، كما ظل جميع فناني كسر الإيهام - خلال العشرينيات - يحاربون بجهود يائس ضد البيروقراطية ، فما أن جاءت الثلاثينيات حتى كانت هناك حركة

قمع شاملة لهم . لماير هولك وترجيياكوف كانا قد اعتقلا ، وماياكوفسكى قد أجبر على الانتحار ، ومعظم طيبة الفنانين الثوريين مثل أيزنستين وفيرتوف وميدفيدكين قد دفعوا حريتهم فى العمل . وأكثر من ذلك أن كثيرا ما كان قد تحقق قد أطيح به بعيدا عن أعين الجمهور ، وعلى سبيل المثال فإن اسم ماير هولك قد مضى من التواريخ الرسمية للمسرح السوفيتى حينذاك . ولهذا ففى أواخر الثلاثينيات بدأ بريخت بوصفه «قوى الطليعة الأوربية المزول عن جنوره» لكن بسكنا الآن فهذه بوصفه للمثل الرائع لتوجهه فى التفكير ، نيمه موصول فى التاريخ الجبال ، يجرى من الثورة الروسية الى مايو ١٩٦٨ وما بعدها .

وعليه فقد كان من «نطبيعى أن يكون الأمر جديدا علينا حيث المعلومات التى قرأناها - أساسا - عند وولش Martin Walsh فى كتابه The Brechtian Aspect of Radical Cinema الصادر فى لندن عام ١٩٨١ عن معهد الفيلم البريطانى ، وهى المعلومات التى تشير الى أن أعمال كل من المخرجين «دريجا فيرتوف» والكسندر ميدفيدكين «قد استخرجت حديثا فقط من خزانة سنوات التعتيم شبه النام» . ميدفيدكين وفيلمه المذهل «الساعة» أو «السعادة» Happiness (١٩٣٤) كان قد أعيد اكتشافه فى السينماتيك البلجيكي فى عام ١٩٦٧ ومن هنا فإن موضوع «سينما القطار» من ١٩٣٠ الى ١٩٣٣ قد أصبح كذلك فى دائرة الضوء الآن . لما فيلمه «السعادة» هو فيلم كوميدى تعليمى رائع الذكاء ، تشبع منه روح شاربلى شابلن ، وهو يمثل - ربما - الكوميديا الراديكالية الوحيدة فى تاريخ الفيلم ، كما أنه - حيث تشبع فيه روح شابلن - قد يكون هو الفيلم الذى ولج بريخت من شابلن أن يصنعه ، وقبل مرض ما يطره وولش حول ميدفيدكين ، ومع فترة ما يمكن العثور عليه فى هذا الصدد ، يمكن أن نلم بداية بعض المعلومات التى أصبحت لدينا بها موسوعة أكسفورد الفيلمية حيث نتعرف على ميدفيدكين (١٩٠٠ - ١٩٠٠) (Alexandr Medvedkin 1900) بوصلة مخرجا روسيا . كان فى أثناء الحرب الأهلية عضوا فى سلاح الجيش الأحمر ، وأنه أخرج فى أوائل العشرينيات عدة مسرحيات فكاهية ، حتى ترك الجيش فى عام ١٩٢٧ ليصبح مونتيرا لمساعدته للمخرج أوغلوبكوف . وفى خلال عام ١٩٣١ قام بعمل سلسلة مميزة من الأفلام الكوميدية القصيرة ، التى تعتمد على موضوعات اجتماعية وسياسية . ونتيجة لذلك تم اختياره لتولى مسؤولية «قطار الفيلم» الذى تم تنظيمه بناء على قرار ديسمبر ١٩٣١ ، وهو القطار الذى صممت عرباته الثلاث ليكون استوديو كاملا متحركا ، يضم فريقا من ٣٢ شخصا بالإضافة الى وسائل للرسم

المتحركة وعروض الأفلام ، فضلا عن تجهيزه تجهيزا كاملا بمعامل التحميض والطبع ، وان لم تكن أجهزة الصوت ضمن هذه الوسائل .

ولما كانت تجهيزات ذلك التطار تنقصها الوسائل الصوتية ، فان اول افلام ميديكين الروائية الطويلة « السعادة » كان كذلك صامتا ، أنتج في ١٩٣٤ ، وتم عرضه ١٩٣٥) . كما انه عالج موضوعا من الموضوعات الممنوعة حينذاك حول المزارع الجماعية ، اهتمت به الجماهير ، خصوصا لمزجه بين التسلية والتعليم ، من خلال استخدامه للغة النازيا . وكذلك الهزلية الكاريكاتورية والفودفيل ، بل السوداوية أيضا ، وهو الفيلم الذي صنع به ميديكين واحدا من أمهات الافلام السينما السوفيتية في زمن القائد المستحكمة على حد تعبير وولش .

لكن ميديكين عاد - بعد ان أنتج فيلما روائيا طويلا آخر في عام ١٩٣٦ - عاد الى صناعة الافلام التسجيلية ، واستمر الى ذلك حتى اوائل السبعينيات ، عندما منحت الفرصة لاعادة اكتشافه ، فمن الناحية العملية ظل ميديكين غير معروف خارج الاتحاد السوفيتي ، حتى اعيد احياء فيلم « السعادة » على يد كريس ماركر ، الذي صنع فيلم *Le train En Marche* احتفاء بعمل ميديكين في قطاع الفيلم ، الميزة في النقد السياسي الساخر .

وهنا نلتقي مع بداية مقال وولش عن ميديكين حيث يقدم لفيلم « السعادة » برصفه فيلما « ساقطا » من التاريخ ، سواء بالنسبة لتاريخ السينما الصامتة ، او السينما السياسية او الفيلم الكوميدي . وهو الغياب التاريخي الذي يبدو منهلا عند مجرد مشاهدة الفيلم اليوم ، سواء في ذلك مشاهدته في اطار يتضمن أعمال آيزنشتين وفيرتوف في تلك الحقبة ، او في ضوء الاستكشاف التجريبي والريادي الوارد في أعمال المعاصرين من أمثال جودار وماكافيلف وآخرين .

ان ميديكين يقتحم اشكالية انتاج فيلم صمت ، يكون من شأنه تروحيه الجمهور صوب مستقبل اشتراكي ، ولكن دون سقوط في الـ « ايهاية » على نحو ما كان طالب به الواقعيون الاشتراكيون في تلك الحقبة مع أعمال آيزنشتين وفيرتوف . وبالرغم من انه في فيلم « السعادة » لا يقدم - بحال من الأحوال - شكلا متائلا مع أعمال قريبه فالتا نجد لديهم ثلاثة طرق جد مختلفة .

ويبدأ وولش بالاشارة الى ما تمرد عليه مؤرخوا الفيلم في أن يكشفوا النقاب عن روائع الافلام الصامتة ، التي باتت محصورة في خضم انتاج زمانها ، بعد أن قبضت دون أن يلتفت اليها أحد في زحام

المعلومات ، وذلك حتى يتحقق الانتصار بتفضي صحابة الشبار عنها .
ويمثل فيلم « السعادة » - يطينا - حالة خاصة لذلك .

إن فيلم ميغيدكين قد نجح مباشرة من خبراته المحلية في قطاع
السينما بين ١٩٣١ و ١٩٣٢ وما هو جاي لينا ، أخوخ والباقة الوحيد
الذي يرجع اليه الفضل في ذكر قطاع ميغيدكين السينمائي بوصفه
قطارا يختلف تماما عن أسلحة من هذه القطارات ، حيث لم يكن لباحث
مثلهم اللاما جاهزة للعرض ، بل كان قطاره مجهزا بعمل كامل لعمل
الأفلام وعرضها في موالها ، ويصف لينا وظيفته قائلا : « انه بالإضافة
إلى عمل أفلام تعليمية هدفها انتحار بعض المشكلات المحلية ، ومن ثم
التغلب على ظروف الشتاء في تحويل السلع المتصحونة بالسفن ، كان
على مجموعة الفيلم كذلك أن تنتج الأفلام الباقية لها يتعلق بالظروف
المحلية - مثل البيروقراطية ، عدم الكفاية ، معاناة الأقارب ... الخ » .

ومن هذه الملحوظة يهرج وولش على الأسباب التي أدت - في
اعتقاده - إلى دفن فيلم « السعادة » ، حيث يبدأ أولها بما يراه صبيها
ناجما من محبة الموضوع المتعلق بالمزارع الجماعية ، فيما أن يتوقف وولش
عند الطبيعية التي تمثلت في فيلم ميغيدكين من حيث أنها تنتمي إلى
طبيعة مايرهولد - التي سوف يمكن العثور عليها من جهة أخرى في
أعمال بريخت - حتى يتمكن من التذليل على أسباب دفن فيلم « السعادة » .
أنه يشير إلى ما لقيه مايرهولد كذلك - وأيضاً فيرتوف وأيزنشتين - في
وقت كان فيه « اتحاد كتاب عمود الاتحاد السوفيتي » - الذي رأسه
مكسيم جوركي ١٩٢٤ - يقبض « الواقعية الاشتراكية » بوصفها الروح
الجمالية الوحيد . وكان هذا التوجه يتناقض مع طبيعة مايرهولد التي
تنتمي إليها تجربة ميغيدكين - هذا بالإضافة إلى ما يراه وولش من
سبب في أن فيلم « السعادة » هو آخر فيلم سوفيتي صامت في الوقت
نفسه الذي كان فيه الاهتمام مركزاً على السينما الناطقة ، حيث كان
التاريخ يهتم بالبدايات دون النهايات .

وبناء عليه يرى وولش أن الأمر يطرح علينا موقف ميغيدكين ضمن
الاشكالات الطبيعية لهذه الحظية ، ومن ثم ينتقل إلى استخلاصه الذي
يورد إثباته حول مجرى الأفكار الممتد من أيزنشتين السينمائي ، إلى
بريخت المسرحي ، إلى جودار السينمائي ، حول جمالية كسر الإيهام ،
فيعرض أساساً لمنهج بريخت وموقفه من الدراما الكلاسيكية ، لكنه - في
ولش - سرعان ما يعمم سمة التمرد التي صادت كل فنون تلك المرحلة
- ومنها الأدب - ليخلص إلى أن كلا من بريخت ، ماير هولده قد مارس
تمرده أيضاً ضمن تلك السمة الشمولية ، في حين كان هذا التمرد

محدودا في مجال السينما ، ذلك أن النزعة إلى واقعية السينما إنما كانت
تقتضي على نحو سريع ، بل أنه منه اختراع لومير لصور السينما
أثحركه ، كان كل نقاط سينمائي مكرسا من أجل الإيهام بهذا الواقع .

وما هنا يعود وولش - مرة أخرى - ليؤكد طبيعة ما يعنيه بالتأثير
السوفيتي بخاصة ، بوصفه تأثير الطليعة فقط *The Avant Garde*
التي نمت انطلاقا من حركة المستقبلين ، ومن ثم يستعرض وولش تاريخيا
ذلك الموقف الرسمي السوفيتي حينذاك من مجمل نشاط هذه الطليعة
الفنية ، ليخلص إلى أن ما تم قهره من طليعية خلال ذلك التاريخ السوفيتي
إنما قد عاش - من ناحية أخرى - خلال بريخت ، بل استمر حتى إعادة
تشكله في أعمال الطليعة الأوروبية السينمائية المعاصرة .

وهكذا نجد أنه دأبت بعض كتابات النقد حول تجريبيات السينما
المعاصرة ، فيما يتعلق بالتوجه الباحث عن صيغة لسينما بريختية
- تجريبية جان لوك جودار مثلا - على محاولة الوصول إلى « جمالية
سينمائية » معادلة للجمالية الملحمية المطروحة في تجربة « المسرح
البريختي » إلا أن هذه الكتابات قد انحلت ما تم التوصل إليه من أن
الأصل الحقيقي لـ « بريختية المسرح » ذاتها ، إنما هو مستند من
مجال السينما ، نفسها بطريقة مباشرة ، ومن التجربة الروسية على
وجه الخصوص ، ولم يكن التوصل إلى هذه الحقيقة نتيجة للاجتهادات
النقدية المتناثرة هنا وهناك وما إذا كانت ثمة توافقات مثلا بين سينما
أبرنتشن أو فيرتوف والملحمية البريختية ، بل كان كذلك نتيجة للبحث
المنهجي المستند على حقائق جديدة من شأنها تجذير هذا الامتداد في
مجال السينما . وقد كان من أهم نتائج هذا البحث اكتشاف فيلم
ميدفيدكين الكوميدي « السعادة » - ١٩٢٤ ، بوصفه تجربة ريادية مبكرة ،
له يعرى البحث فيه حديثا حول بريختية سينمائية . ذلك بأن هذا الفيلم
ربما كان - بتعبير عارتن وولش - الفيلم الذي تملئ بريخت أن يصنعه
شابلن .

من هنا يمكن الإشارة إلى ما يتوجب طرحه من معلومات تمثل جديدا
علينا ، بالرغم من أن هذا الجدد يرجع إلى بداية السبعينيات ، بل أن
اكتشاف الانبعاث الطليعي للمخرج السينمائي الكسندر ميدفيدكين ،
إنما قد تم في أرشيف الفيلم البلجيكي عام ١٩٦٧ ، وأما الذي تم في
بداية السبعينيات فهو الاحتفاء الفرنسي به لكن الأهم من ذلك هو أن
ميدفيدكين يظن بالنسبة لنا نموذجا لما ندعو له من اكتشافات في تاريخنا
السينمائي المصري ، كما يؤكد على أن ما وافقنا على طرحه بالنشر في هذا

الملف عن الراحلين لم يأت إرادته على سبيل المائدة المرجعية النهائية ،
والما كمنطلق مرجعي للباحثين عن - وفي - إعادة الاكتشاف .

إن الأمل ما زال كبير في إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم
في السينما المصرية ، والتي لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقي في
حينها أو بعدها بما هو مستحق حتى الآن ، ومن أمثال ما توجه النظر
إليه في هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال
حسن الإمام ونياردي مصطفى ، بل وعاس كامل وأحمد ضياء الدين
وأحمد فؤاد ، الخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيدا عن
أعين الدراسة النقدية المركرة ، مثل تحريرة سيد عيسى مع رأفت الميهي
في « جنت الأمطار » ومثل تحريرة كمال عطية في « رسالة إلى الله » ،
وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التلفزيون (والذي
وصل إلى درجة نسياني لاسم الفيلم رغم دعوتي هذه) ، بالإضافة إلى
العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل
القليوبي من ضرورة إعادة الضوء على « شقيقة ومتولي » للمخرج علي
بدرخان ، وكذلك « القضية ٦٨ » للمخرج صلاح أر. سيف . وما أكثر
الأمثلة ، بل والحالات التي أصبحت تستدعي الدعوة لإعادة تسليط
الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمساني وتوفيق صالح ، هذا
ورغم أنه لا يلوتنا التأكيد على أن لنا في مصر بدايات لرصد تجارب في
هذا الصدد ، وهي التي أصبحت تمثل ذخيرة تاريخية ، من أمثال ما تحقق
حول فيلم « لاشين » وما قدمه بشارة الزملاء كمال رمزي وعمل أبو شادي
وسمير فريد ، وسلمى الشماخ وأسرة « ذاكرة السبنا » وآخرون .
فلست هنا بصدد العصر ، وإنما يمكنني التذكرة هنا باكتشافات اللام
د محمد بيومي ، على أيدي الزميل المخرج والباحث الدكتور محمد كامل
القليوبي من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور
كوزي فهمي . . هذا بالإضافة إلى ما قدمه الرميل الناقد السكندري
الأستاذ أسامة الفاضل من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك
عن التجارب السابقة في إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم للأفلام المصرية
مثل « السوق السوداء » و « باب الحديد » و « بين السماء والأرض »
و « الزوجة الثانية » ... الخ .

نكن المطلوب الآن حقا هو عدم التوقف عن مواصلة الكشف
والاكتشاف ، بل أسي أدعو إلى ضرورة أعمال أدوات البحث ، والكشف
عما يتم التوصل إليه ، إذا ما أكثر الأفكار وكذا الاحصاد بل وما أروعها
حال الوقوف على معلومة أو معلومات جديدة وعلى سبيل المثال
- والاعجاب - يحلو لي أن أسجل هنا للزميل الأستاذ سمير فريد

منحوتته التي ذكرها في شفاعه - وربما يكون قد كتب عنها - حول ما برأه من أن نية ارتباطا على نحو ما بين البدايات التاريخية لكل من السينما المصرية والسينما التركية ، وفقا لما التقطه سمير فريد من معلومات في تاريخ السينما التركية حول المخرج وداد عرقى الذي لعب دورا في البدايات السينمائية المصرية ، وهي ملحوظة قد تبدو بسيطة وعابرة لدى البعض ، إلا أنها تمثل استثمارا بحثيا كبيرا لدى البعض الآخر الذي يمكنه قراءة خلفية المعلومة وترابطاتها قراءة مفاهيمية بما من شأنه أن يطرح علينا الجديد - - أي ذات ما تدعو إليه من ضرورة الإلحاح على الاكتشاف ومواصلة - - ركدا أعادة الاكتشاف وطرحه ، إذ نرى - أنه قد جاء الآن للسينما المصرية زمن الدعوة للاكتشاف والكشف .

الدعوة الثانية :

وهي الموجهة الى اسكمان ما يدهم هذا الملف الذي صغر بأجنده ابراهيم في الاخراج ، كي تتبعه الأجزاء التالية من هذه الأجنحة حول بقية التخصصات في السينما المصرية ، فمعتونا معنية بال تأكيد على جدلية متكاملية العنود وتخصصاتها في الفيلم ، وبما يعني أن هذا الإصدار عن تخصص - الاخراج - لا يعني أكثر من نقطة للبدء ، باعتباره صاحب الأولوية ، ودون أن يعني ذلك إهمارا لبقية التخصصات ، ذلك أن الفيلم السينمائي مع امتلاكه لامكانية وسعة العمل الفني الذي يجعل رؤية « فنان » إلا أنه قائم أيضا على ما أسمينته « خاصية تقسيم العمل السينمائي » عبر مجموعة من الفنون يندمجها أيضا فنانون ، وبما يطرح في العادة اشكالية خاصة بهذا الفن السينمائي .

ولقد سبق أن كتبت في هذا الصدد ، مؤكدا أنه ليس بالسينما من حرفة بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذي يدمج حربة « الشاريو » المحملة بالكاميرا ، إنما هو « حرفي فنان » يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركته للممثل في احساسه باللحظة ، ذلك الاحساس الذي سيجعلكم درجة دلمه لحربة الشاريو وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والابطال ، إضافة الى الاحساس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا « بان » ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة حركة الحربة وبين هذا « البان » ، بحيث يعالج مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوبا منه الانسحاب عنه بالشاريو رويدا رويدا ، وكأنه يجب تركه - أي الممثل - في عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التي ستنتهي بها حركة الشاريو - - إلا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساسا

ببراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج في الفيلم ؟ ٠٠٠ أن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى (٤) التي لا يمكن المبالاها في نفس التقييم ، سواء كانت هي تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو الممثل (والممثل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيرا فنيا بالأدوات والمواد العلمية العملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) . فمن المسلم به أنه « باحتراف آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن يند إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة (٥) لأنها يقدمان تعبيراً فنياً متكاملًا في حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عددا من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فناً جديلاً قائماً بذاته » . - القسم في العمل السينمائي هو منه ، حتى وهو يحمل « مسمى لفن آخر ، إذ « قسم الشيء (٦) » ما يكون مندرجا تحته وأخر منه ، كالاسم فإنه أخص من الكلمة ومندرج تحته » . ولذا ينطبق على تقسيم العمل السينمائي أنه « حصر الكل في جزئياته » . وهو الذي يصح إطلاق اسم الكل على كل واحد من جزئياته (٧) - فالقصة السينمائية ، وإن كانت خارج هذا الكل هي أدب ، والتصوير سينمائي وإن كان خارج هذا الكل السينمائي هو للفوتوغرافيا كما للفن التشكيلي ٠٠ الخ (٨) .

ويمكن الوقوف كثيرا لدى تميز « خاصة » تقسيم العمل في السينما عنها في المسرح ، تكفي الإشارة إلى تجربة أريان منوشكين (٩) التي تحدثت صراحة في هذا الصدد ، وهي التي نالت شهرتها عبر فيلمها « مولير ، أو حياة رجل شريف » (١٠) ، أي ذات الفيلم الذي قدمت عرضه مسرحيا في الأساس ، فتقول : « إن حتى في سيناريو مولير لا يمكن لأحد أن يجردني منه (١١) ، ولكنني أرفض وبشكل قطعي امتلاك الفيلم ، كيف يمكن القول ، بأن هذا الفيلم لفنان أو لفنانة ؟ أن الفيلم مفامرة جماعية ، وكل المشتركين يتعاملون نفس المقدار من المسؤولية . فلو لم يتم كل واحد بعمله على أحسن وجه ، لكنا قد وصلنا إلى حافة الهاوية ، فالمخرج يستطيع أن يولي اهتمامه للإخراج والوصول إلى خواطر إبداعية فقط عندما يقوم كل واحد بطرح أقصى ما يملك من إمكانيات وقدرات ، فإذا حصل وكان أحد العاملين الفنيين في غير موقعه المناسب ، فإنه محكوم عليك لورا بالهبوط من ذرى الإبداع إلى الحضيض » . لقد عملنا جميعا خلال تطبيق مولير بشكل مثالي . مولير ، ليس فيلم أريان منوشكين ، وإنما فيلم مائتي شخص ، ساهموا جميعا في الجزء » .

وما أكثر ما تستوقف طبيعة هذه الخاصية دأرس التحليل والنقد السينمائي ، الأمر الذي يحث المؤلف جوزيف بوجس أن يبدأ فصلا

عنوانه « أسلوب المخرج » Director's Style (١٢) بإشارة التحفظ
 أولا حول التواصل والتدخل بين عدة فنانين وفناني من يقومون بالعمل
 في عدة مهن فنية متباينة ، ومع ذلك فكل منهم له مساهمة في العمل
 النهائي للفيلم ، ولهذا فانه يسبب هذا التقيد في واجبات الانجاز
 الفيلمي ويسبب كثرة عدد الأفراد المنتجبين لهذا العمل يبدو الأمر غير
 مجد أن يتم الحديث عن أسلوب شخص واحد ، الا أن بوجس يستطرد
 كذلك مستدركا ليقتر بالحظيفة العرفية الشائعة والمسلم بها حول مركزية
 المخرج السينمائي باعتباره القوة التجميعية وصاحب القرارات الأخيرة
 التي تؤهله لأن يكون هو صاحب الأسلوب الذي يتسم به فيلم ما ،
 ويظل هذا العرف شائعا على مدى التاريخ السينمائي بالرغم من أي
 استثناءات يمكن للناقد حللها أن يستكشف التأثيرات 'شخصية' لمجموعة
 العاملين مع المخرج ، مثلما هو الأمر في حالة جاك كوكتو وفيلمه
 الجميلة والبرهيمي « (١٣) حيث يشير الناقدان دينيس وويليام هيرمان
 الى أن السبب في ذلك يرجع فقط لما كتبه كوكتو نفسه حول انجاز
 الفيلم ، وما أجرى معه من حوار منشور ليس الا ، أي (١٤) بما يعنى
 أنه فيما عدا ذلك لم يكن ليكن استخلاص الأسلوب لأي من العاملين
 معه ، ولم يكن ليبقى الا كوكتو في النهاية »

وهو ذات الصراع الذي لعب دورا تجريبيا متواصلا في تاريخ
 السينما العالمية على المستويين النظري والعملي ، كان من أبرز حركاته
 النظرية والتجريبية تلك النظرية / الصورة المزدوجة بنظرية « سينما
 المؤلف » Auteur Theory « (١٥) ، والتي تهدف أساسا الى حل
 إشكالية هذا الصراع بين ما يدعيه البحث هنا ، خاصة تقسيم العمل
 السينمائي ، وبين الرغبة في التوجه بالفيلم الى الفن « الفن » حيث
 لابد وأن يصبح للمخرج « بصمة » Signature « (١٦) »

هذا وان كان « ظهور المخرج / المؤلف ليس ظاهرة جديدة في
 تاريخ السينما (١٧) - فاصوله تعود الى مرحلة السينما الصامتة ،
 عندما كان عمل مخرج المشاهد هو السائد قبل التخصص الكبير في
 العمل الذي حمل معه الصورة الباطنة » - الا أن ما يطرح لنظرية
 المؤلف كإشكالية مقولات من قبيل : « أما مساوية لنظرية (المؤلف) هذه
 فهي أنها (١٨) بالفت بأهمية الفرد في صنع الفيلم على حساب نشاط
 المجموعة والتي هي أمر متميز أيضا في هذا الفن »

ومن ثم تبرز ضرورة تجاوز هذا التناقض عبر حل تنقيدي يتحدد
 به دور فنان الفيلم / المخرج ، ازاء المشكلة التي تثيرها هذه الخاصية
 العنصرية ، حيث « قد يكون اعتماد فنان في صناعة الفيلم على مجموعة

من الناس عاملا يهرقل عمله ولكن الفن نفسه يستعبد كثيرا من المهارات المختلفة (١٩) : فإذا كانت جهود الأفراد من الفنانين مضمومة فإن الفيلم نفسه تتوافر له قدرة كبيرة على الحركة والمرونة وحرية العمل ، وهنا فإن المعنى بهذه القدرة المتوفرة للفيلم في هذه المقولة ، إنما هو قدرات المخرج السينمائي إذا ما أصبح تلك المهارات الأخرى .. حيث تلقى حتمية أدوار الآخرين ، جنبا إلى جنب مع حتمية دور المخرج . ومن ثم فإن إصدارنا هذه المرة عندما يأتي على أيدي الزميل الأستاذ عبد الفتى فاروق متصبا على الراحلين من مجال الإخراج السينمائي ، فبا هذا الإصدار إلا مجرد خطوة أولى ترصد المخرجين والمخرجات ، ولكننا لا نتوقف عندهم وحدهم ، طالما أن كل العاملين بالفيلم مبدعون يستحقون التسجيل والدراسة والتقييم .. أو ليس كذا ذكرنا بالفيلم عامل الإبداع ؟ ...

وعليه يصح لزما علينا أن ندعو إلى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد في كافة تخصصات الفيلم المصري ، شأنهم في ذلك شأن ما يجري مع مخرجيه ونجومه ، إذ لابد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمي ووديد سري وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحلين عن التصوير السينمائي (٢٠) ، مثلما يتوجب الالتفات إلى مصطفى والي ونصري عبد النور وميز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائي ، وكذلك مهندسو الديكور مثل ولي الدين سامح وشادي عبد السلام وعباس حلمي وشار فنجرح وآخرين ، بل لابد من التوجه إلى مبدعي المكياج حلمي وفلة وعيسى أحمد ومحمود سماعة ... الخ من جميع التخصصات ، مروراً بالمونتاج والسيناريو والمنتجين ، بل ومؤلفي الموسيقى التصويرية ، فهي دعوة للبحث والتأليف لا تترك تخصصاً ، ولا تصادر على تقييم فني معين ، بل على العكس فهي دعوة لن نغفل مضمون الصورة الأولى حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضاً إعادة الاكتشاف ، وهي دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دوراً من الباحثين المتخصصين في هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقدين أو مؤرخي الوقائع ، بل إنما في حاجة إلى ناقد المتخصص السينمائي بما في ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية في الأفلام ، إضافة إلى المتخصص القادر على التأليف التقييمي في أفلام الرسوم المتحركة .

أما هنا فليكن واضحاً ما هو في اعتبارنا من أننا بهذا الملف قد امتلأنا قطعاً الأجندة ، المدخل لأحد زوايا الموسوعة الشاملة والمنظومة تطبيقاً أفدياً ورأسياً فيما يتعلق بالسينما المصرية .



والى الجمل يجب الدعوة الى أننا عندما نربط بين الاحتفال بمشروع
السينما المصرية وبين « لجندة الراحين عن السينما » فربما يبدو الأمر
للوهلة الأولى وكأن هذا الإصدار يجب فقط كنوع من التوعية الاحتفالية
بذكرى هؤلاء الذين أسهموا في تاريخ هذه السينما عبر المائة سنة
الأولى من عمرها - والحقيقة أن الأمر كذلك فعلا في منتهى ، ولكنه
أبدا لا يتوقف عند هذا الحد طالما أنه ضمن إجمال « ملفات السينما »
والتي يتحقق شرطها الأول ، فقط عندما يتوفر بها عنصر المرجعية ، أى
دات الأمر الذى استندى حياستها لهذا الملف كما ينصب على « محاولته »
لن إنجاز تنظيمية موسوعية لمواد موضوعه في مجال الإخراج ، والذي
يتحدد لأول مرة - عبر محاولته لتنظيمية الشاملة - بالراحين عن السينما
المصرية ، لكن تماما مثلما استندى حياستها كى ينصب بالمثل على فرض
احتفاليته التاريخية من ناحية أخرى ، أما بصدد التحقق من جدية وجدوى
ومصدقية المرجعية في هذا الانتاج ، فهو أمر يتحمل مواجهته صاحب
الملف ليس كالعادة .. بل وعن نفسه فما أكثر ما اختلفت مع الزميل
عبد الفتى داود حول الكثير مما أوردته من تصنيفات في هذا الكتاب ،
ولكننى لم اختلف أبدا مع نفسه ولو مرة واحدة في حياتها من امراض
المصادرة .

لكن مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه تقدي لدى إصدارنا
لهذا الملف - أو غيره - فاننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف -
وغيره أيضا - أملين أن تتولى أية مراجعة ما ندعو اليها بأهداف الانارة
والكشف والاكتشاف ، لأن مولفنا الأساسى هو مع « الانارة » هنا
أو هناك ، ودون أن نصادر على ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب
لا ينصب الى سد الحاجة الموسوعية أو التاريخية لمبدعى الإخراج
السينمائى عامة في مصر ، وإنما هو يكتفى من ذلك برصد مداخل التنظيمية
الموسوعية لمن رحل فقط من بينهم عن سينمائنا وحتى لحظة انتهاء المائة
سنة الأولى - والخلاصة أننا مع حياستها للفكرة الاحتفالية الرائدة في
موضوع هذا الكتاب من حيث إصداره في مئوية السينما المصرية ،
ودون أى زعم بأن هذا الملف يضم كسفا أو اكتشافا ، فاننا بموافقتنا
على نشره ، أننا نريد له - بالإضافة الى مناسبته الاحتفالية هذه - أن
تبرز من خلال قراءته قضية الضرورة الملحة الآن في الدعوة للاكتشاف ،
ولتحريك ثوابت المعلومات الراسخة عن تاريخ مصر السينمائى . وهنا
يلزم أن نكرر التأكيد على ترجيحنا بكل ما كتب هنا ولتحصى لانجاز ،

ولكن صحيح أيضا أننا لا نتصيبت بالدفاع عن كل ما يرد به ، وإلا فقدنا
صهج العلم . فالاحتلاف والدفاع حق للباحثين وفرصة نورعها للمدققين .
لكننا ندافع تماما عن حاس ومبادرة البدء ، دون أن يمس ذلك نهاية
الخطاف . أو اغفالا لما سبقها لأنها في كل الأحوال لا تبدأ من عدم .

١٠ و١٠ مذكور ثابت

١٩٩٦

الهوامش

(*) Thomas Schatz, Hollywood genres (U.S.A.

Temple University Press, Philadelphia 1981) P. VII — VIII.

(١) يتصور هذا حياى الشخصى الذى تعودت فريده حول الدراسة الموسومة المركزة للزئيل الأستاذ على أبو شادى والفقبة على رصيدة اسم هذه الوقائع فى كل سنة من تربية السينما فى مصر ، والمختورة بالفرنسية ضمن مواد كتاب « السينما المصرية » الذى أصدره معهد الفلم العربى ببنسبة الاحتفال ببنوينا ، كما أن لى الشرف فى اقتراح تسمية مؤسسة بالمرية ، بالأسفة الى انتقال أخيرا مع الأستاذ على أبو شادى لتداره بالتنظيرة من المركز العربى للسينما ، مع استمرارى على اقتراحى بأن يحمل اسم « وقائع السينما المصرية » د . د . مذكور ثابت .

(٢) مجلة الفن المعاصر .. القاهرة .. المجلد الثانى ، الحدان الأول والثانى ١٩٨٨ (تم إصدار نشره على كتاب « الفكر النسبى للفلم » د . د . مذكور ثابت) .

(٣) جدير بالذكر أن الزئيل الفنان سعيد شيمى مدير التصوير السينمى المروف ، يكلف الآن — الانتقال منا — على الانتهاء من واحدة من أهم الدراسات التى تعتبر تحقيقا لهذه الفكرة حيث استعد لطبع بحثه هذا ضمن « ملفات للسينما » فى كتاب قائم بعنوان : (تاريخ التصوير السينمى فى مصر) والذى نعتقد أنه سيكون الأول من نوعه فى دراسة هذا المجال والتاريخ . د . د مذكور ثابت

(٤) قد لا يكون اسم مخرجين ولرما فى كتابات منشورة بالمرية الا بشكل عام عند كل من : يوسف شريف ذلك ، فى « لقاء مع النقد السينمى الفرنسى من لهنيل » نشره نادى السينما بالقاهرة السنة ٧ ، النصف الثانى عدد ١٠ ، ١٩٧٤/٩/٤ — من ٢٠١ — ٢٠٢ — وعند كراماتوف (أ. ن) فى : « الفن السينمى وصراع الأفكار » — درجة د . مدوح أبو القوى ، دار عطق للطباعة والنشر : ١٩٨٦/٨٥ — من ١٢٤ — ١٢٥ .

(٥) على صهيل اللطاح بنظر بلا :

Happé, L. Bernard : Basic Motion Picture Technology P. 274.

(٦) أحمد مسلم : فى التعبير السينمى « الطبولوجيا » — من ٢٥ .

(٧) المخرجى (السيد الشريف) : القصصات — هذا قسم القصة . من ١١ .

(٨) المصير نفسه — هذا قسم الكلى فى جزأته . من ٥٢ .

(٩) المصير نفسه — هذا القسم من ٤٠ .

(١٠) جواليد ١٩٣٩ ، لجنة المنتج الفرنسى الكسندر بنوشكين ، تشكلت عام ١٩٦١ مع مجموعة من الفنانين فى المسرح الجهلى فرقة مسرح الشمس التى تركت لرا حيا على الحياة الموسوعة الأوروبية ، واكتسبت جاذبية وشعبية واسعة .

(١١) كان عرضه الأول فى مهرجان كان ١٩٧٨ .

(١١) ميتوشكين (أريان) : القولها من ، أريان ميتوشكين ، ١٠ ملود في مسرح الشمس - من ٦٤ .

Hogga, Zosaph. : The Art of Watching Films. P. 137. (١٢)

Beauty and the Beast (La Belle et la Bête) By Jean Cocteau (١٣)

De Ntto, Dennis & William Herman : Film and The Critical Eye, P. 234. (١٤)

(١٥) ملود (أريوك) : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ - من ١٦٨ .

(١٦) لا غرو أن يكون إظهارها لكلمة مخلفة من أصلها الإنجليزي ، طالما أنها تعاد لها من حيث نطقها لسان المحسن المقصود في الكلمة الإنجليزية والتي إذا ترجمت حرفيا إلى « التوقيع » أو « الإضاء » سوف لا تشير إلى المحسن المقصود .

(١٧) موريس (جيل) : ضرورة كتاب السيناريو - ٦٩ .

(١٨) أحمد سالم : في التعبير السينمائي « الفيلوجيا » - ٥٦ .

(١٩) بيها (موريس) : الفيلم والكتب - من ٢٤ .

المحتويات

في مقدمة المؤلف

بقلم : عبد الفتى داوود

بينما شرعت في انجاز هذا الكتاب كدليل تاريخي للمخرجين السينمائيين الراحلين الذين ساهموا في صنع تاريخ السينما المصرية من خلال الفيلم الروائي .. والتي نحتفل بمئويتها هذا العام (١٩٩٦) اذ بي اجد نفسي احاول ان ارسم خريطة تكشف تضاريس هذه السينما التي تعرفنا عليها في البداية على يدى الاجانب الوافدين من البلاد التي اخترعت هذا الفن وابنته .

فاصبح الفصل الاول من الكتاب يضم المخرجين الاجانب الذين شاركوا في اضافة عدد من الافلام الى رصيد هذه السينما ، وهم المخرجون الذين لم يحصلوا على الجنسية المصرية .. والذين عاشوا في مصر سنوات ثم رحلوا ... لذا استثنينا منهم (سيطران ووستى ، وابراهيم لاما ، وتوجو مزاراى) مثلا لانهم أصبحوا مواطنين مصريين .. ثم تلفت وقفة متأنية عند نموذج سلبى من نمالاج هؤلاء المخرجين الاجانب وهو (وداد مرل) الذى يضاف اسمه الى مخرجى فيلم « ليلى » ١٩٢٧ .

اما الفصل الثانى من الكتاب فيضم مخرجى الفيلم الواحد او الفيلمين من المصريين وهو فصل قصير لكنه مليء بالاسماء التي تمتد منذ البدايات وحتى التسعينات .. ورغم ذلك فهناك مخرجون يعنون علامات بارزة في تاريخ السينما المصرية نقف امام فيلم واحد من افلامهم كنقطة تحول في تاريخ هذه السينما مثل (كمال سندم) في « المزينة » و (كامل التلمسانى) في « السوق السوداء » و (شادى عبد السلام) في فيلم « المومياء » .. لذا فلا يضمهم مثل هذا الفصل القصير .

ويضم الفصل الثالث وعنوانه (مخرجون في مسيرة السينما المصرية) عددا كبيرا من المخرجين الذين قدموا للسينما ثلاثة افلام فكثر ، واغلبهم لم يكن لهم بصمات واضحة على تطور فن السينما في مصر .. فنستعرض افعال البعض منهم بالتفصيل والتعليق ونؤرخ للبعض الآخر ، ونلاحظ ان كثيرا من هؤلاء انشقاقوا وراء الحوجة السائدة في

السينما المصرية من هزليات وميلودراما ، ورغم أنهم ساهموا في صنع تاريخ السينما المصرية .. إلا أنهم لم يساهموا في تطويرها ، ولم يكن لهم تأثير كبير على أجيالهم وعلى الأجيال التي تلتهم .. وهي وجهة نظر أو تصور قد نختلف عليها مع الآخرين .. لكنها تظل وجهة نظر أو رؤية هابطة للاتفاق أو الاختلاف .

ثم نأتي إلى أبرز خطوط الخريطة وأكثرها دلالة .. وهو خط الرواد والمخرجين البارزين الذين شكلوا ملامح الوجه المشرق للسينما المصرية .. فنؤكد ريادة المخرج (محمد بيومي) للفن السينمائي المصري ، ونشير إلى الاتجاهات المتعددة في هذا الفن على يد مخرجين جدد يمتازون بالموهبة ، والأصالة والعلم وهذا الخط الهام - والحد لله - يحتل أكثر من نصف الخريطة ، وهو ما يؤكد أن السينما المصرية قد قامت بدورها في رحلة التموير ، وإيقاظ الوعي .. حيث نستعرض بالتفصيل المخرجين المصريين من الرواد ذوي البصمات الواضحة ، والأساليب المميزة في مسيرة السينما المصرية الروائية .

لذا فأننا لم نطرق إلى مخرجي الأفلام التسجيلية الراحلين وعلى رأسهم (حسن مراد) الذي كان أول من أصدر الجريدة السينمائية الباطقة بصفة منتظمة منذ أبريل ١٩٣٦ ، و (سميد نديم) الذي تخصص في الفيلم التسجيلي فقط ، ولجرحها من قائمة المخرجين التي تضم (جمال سامي ، حسن توفيق ، رمضان خليفة ، سامي المعداوي ، عبد الرؤوف الشافعي) وغيرهم .. وقد راعيت أن يأتي تسلسل ظهور أسماء المخرجين طبقا لظهور أول فيلم قدموه للسينما المصرية الروائية - قدر الامكان - وتأتي الأسماء حسب ورودها في كل فصل من فصول الكتاب الإربعة .

وفي خاتمة الكتاب يجد القارئ فهرسا يضم أسماء المخرجين مرتبة أبجديا وأمام كل اسم مجموعة أفلام المخرج وتاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة ، وفهرسا آخر يضم أسماء الأفلام مرتبة أبجديا وأمام كل فيلم اسم مخرجه وسنة انتاعه ، وفهرسا ثالثا يضم أسماء الأفلام مرتبة طبقا لتاريخ انتاجها بدءا من صناعة السينما بمصر حتى اليوم ، وأمام كل فيلم اسم مخرجه الراحل .

عبد الغنى داود

١٩٩٦

تعريف موجز بالمخرجين الراحلين

أولا : المخرجون الأجانب :

- ١ - ليونارد لاريتشى •
أخرج فيلم (مقام لوريتا) أو مقام (لوليتا) ١٩١٩ وفيلم (خانم سليمان) من فصل واحد ١٩٢١ •
- ٢ - بوتفيللى •
أخرج فيلم (الحالة الأمريكية) ١٩٢٠ •
- ٣ - فيكتور روسيتو •
مهاجر من أصل إيطالى أخرج فيلم (فى بلاد توت عنخ آمون) عام ١٩٢٢ من خمسة فصول ، ومن تصوير رائد السينما محمد بيومي ، ويعد أول فيلم روائى مصرى •
- ٤ - رينيه تابورييه •
أخرج الفيلم الكوميدي القصير [السينما فى مصر] •
- - جاك تسوتز •
من أصل فرنسى أخرج فيلم (سعاد الفجرية) ١٩٢٨ •
- ٦ - توليو كيارشى •
من الأجانب المقيمين فى مصر أخرج ثلاثة أفلام (صاحب السعادة كشمس بيه أوبك) ١٩٢١ (انشودة الراديو) ١٩٣٦ ، (مراتى ليرة ٢) ١٩٣٧ •
- ٧ - كارلو بوسا •
أخرج فيلمى (مخزن العشاق) ١٩٣٢ ، (عمر وجمييلة) ١٩٣٧ •
- ٨ - ماريو فولبي •
إيطالى الأصل أخرج خمسة أفلام هى : (انشودة مؤثر) ١٩٣٢ • وهو أول الأفلام الناطقة مع فيلم (أولاد اللوات) إخراج محمد كريم • (الاتهام) ١٩٣٤ ، (القنفذة) ١٩٣٥ مشاركة فى

- الاخراج مع عبد السلام النابلسي و (ملكة المسارح) ١٩٣٦ .
- و (الحب المورستاني) ١٩٣٧ .

٩ - هانويل ويمانس اوليفانسي .

- قام باخراج فيلمين (جحا وأبو السواس) ١٩٣٢ ، و (جحا وأبو السواس مصوران) ١٩٣٥ .

١٠ - موديس وايلي والكسندر ابتكمان .

- كونوا شركة أفلام (الكسندر ابتكمان) وبطيت شركتهم في مصر
- حتى السبعينيات لتوزيع الأفلام الأجنبية .
- أخرج الأشقاء ثلاثة أفلام هي :
- ابن الشعب ١٩٣٤
- أخراج موديس ابتكمان .
- اليد السوداء ١٩٣٦
- أخراج ايلي ابتكمان
- سر الدكتور ابراهيم ١٩٣٧
- أخراج (الكسندر ابتكمان) .

١١ - الكسندر فلركاشي .

- أخرج الفيلم الكوميديين (بواب العساة) ١٩٣٥ ، (بسلامته هاوز يتجوز) ١٩٣٦ .

١٢ - فرانتز كرامب .

- أخرج أول أفلام استوديو مصر وهو فيلم (وداد) ١٩٣٦ ، كما
- أخرج الفيلم المتميز (لاشعز) عام ١٩٣٩ . . . وحلأ الفيلم لاني
- صعوبات كثيرة مع أجهزة الرقابة ذلك الوقت .

١٣ - الكليزي اورفانيللي .

- عمل مخرجا للأفلام منذ عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٠ وقدم سلسلة
- أفلام ومول شركة انتاج سينمائية مع الممثل والمخرج المسرحي
- (فوزي الجزائري) وأعلامه هي :
- أبو طريفة ١٩٣٦ .
- الأبيض والأسود ١٩٣٦ .
- ليلة من العمر ١٩٣٧ .
- خدامتي ١٩٣٨ .
- يوم المي ١٩٣٨ .
- ثمن السعادة ١٩٣٩ .
- أصحاب القلور ١٩٤٠ .

١٤ - روزيه •

أخرج فيلم (يا قوت افندي) ١٩٣٤ •

١٥ - جيانى فرلتشو •

أخرج خمسة أفلام منذ عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٢ •

- امرأة من نار •

- دماء في الصحراء •

- انتقام الحبيب •

- مصرى في لبنان •

- من عرق جبيلى •

- شم النسيم •

١٦ - جوفريدو السنتورنى •

أخرج فيلم (أمينة) ١٩٤٩ •

١٧ - كوستانوف •

أخرج فيلم (جسيم الفيرة) ١٩٥٣ •

١٨ - ودا د عرفى •

● تركى الأصل يقتصر بأنه مغامر قدم الى مصر عام ١٩٢٦ •

● كتب قصة وسيناريو فيلم (نداء الله) ولم يتم تصويره
لاعتراض الأحرار عليه •

● توجه ودا د عرفى الى ممثلة المسرح (فاطمة رشدى) ويقنمها
بالدخول الى عالم السينما فيقوم بتصوير نحو ألف متر
من فيلم (تحت سماء مصر) ، ويقوم خلاف بينهما فتقوم
بهرق المادة المصورة •

● يبيع (آسيا داغر) بالدخول الى ميدان الانتاج السينمائى •
ويقوم بوضع القصة والسيناريو الى جانب التمثيل والافراج
لفيلم (نداء الصحراء) ، وتضطر آسيا لأن تدفع أكثر من
أضعاف الميزانية المتفق عليها •

ثانيا : مخرجو الفيلم الواحد والفيلمين :

١ - عمر وصلى •

قدم فيلما صامتا بعنوان (بنت النيل) ١٩٢٩ •

- ٢ - شكوى مافى •
أخرج الفيلم الصامت (تمت ضوء القمر) ١٩٣٠ وأضيف إليه الصوت عام ١٩٣٢ وكانت تجربته الأولى في السينما المصرية .
ثم أخرج الفيلم الهزلي (المعلم يبيع) ١٩٣٥ .
- ٣ - محمود خليل وأحمد •
أخرج فيلم (مصطفى لو الساحر الصغير) ١٩٣١ .
- ٤ - حسن عبد الوهاب •
شارك (بهيجة حافظ) أخرج فيلمها (ليل بنت الصحراء) ١٩٣٧ ، كما أخرج فيلمين هما (قلوب دامية) ١٩٤٥ ، و (ليل الشباب) ١٩٤٨ .
- ٥ - عزيزة أمير •
شاركت في أخرج فيلميها الأولين (ليلي) ١٩٣٧ ، و (بنت النيل) ١٩٣٩ ، وانفردت بإخراج فيلم (كبرى عن خطيئتك) ١٩٣٣ .
- ٦ - هبة محمد •
أخرجت (تينا وولج) عام ١٩٣٧ ، وبدأت حياتها الفنية كمثلة .. ترجع أهمية هذا الفيلم أنه كان الفرصة الأولى للمخرجين (صلاح أبو سيف ، أحمد كامل مرسى ، السيد بدير) للعمل في السينما .
- ٧ - بهيجة حافظ •
شاركت في أخرج (ليل بنت الصحراء) ١٩٣٧ مع حسن عبد الوهاب وأعيد تقديمه بعنوان (ليلي البدوية) عام ١٩٤٤ .
- ٨ - محمد الطراد •
أخرج فيلم (أصحاب المقول) ١٩٣٩ .
- ٩ - مصطفى حسن •
مدير التصوير يتحول للإخراج ويقدم فيلمين .. هما .. (المني المجهول) ١٩٤٦ ، (ليلة الغفلة) ١٩٥٠ .
- ١٠ - عبد العزيز حسين •
أخرج فيلم (حب) ١٩٤٨ .

- ١١ - توفيق فريد العقاد .
شارك ابراهيم لاما في اخراج فيلم (بنت الشرق) ١٩٤٦ .
- ١٢ - كمال بركات .
اخرج فيلم (المليونيرة الصغيرة) ١٩٤٨ ، و (ارواح هالمة) ١٩٤٩ .
- ١٣ - عبد الله بركات .
اخرج فيلمي (الحب للكره) ١٩٥٣ ، (المستهتره) ١٩٥٣ .
- ١٤ - فوزي شبيب .
اخرج فيلم (عل قد لطفك) ١٩٤٩ .
- ١٥ - صلاح بنوخلان .
اخرج فيلم (حلم ليلة) ١٩٤٩ .
- ١٦ - ابراهيم عز الدين .
اخرج فيلم (ظهور الاسلام) ١٩٥١ .
- ١٧ - حسن عمار .
اخرج فيلم (صورة الزفاف) ١٩٥٢ .
- ١٨ - احمد الطوخي .
اخرج فيلمي (انتصار الاسلام) ١٩٥٢ (بيت الله الحرام) ١٩٥٧ .
- ١٩ - محمد صالح الكيال .
اخرج فيلم (ليلي بنت الشاطئ) ١٩٥٠ .
- ٢٠ - احمد خورشيد ١٩١٥/٢/٢٨ - ١٩٧٣/١٢/٢٣ .
اخرج فيلم (السبع الفدى) ١٩٥١ .
- ٢١ - عبد الفتى طمر .
اخرج فيلم (بنت الصياد) ١٩٥٧ .
- ٢٢ - ادنون تويما .
اخرج فيلم (كله الا كنه) ١٩٣٦ .

- ٢٣ - احسان فرغل •
أخرج فيلمي (العمر واحد) ١٩٥٤ ، (ملكة النساء) ١٩٥٥
- ٢٤ - ديمون تصور •
أخرج فيلمي (نور الليل) ١٩٥٩ ، (الحائد) ١٩٦٢ •
- ٢٥ - رمسيس نجيب • (١٩٢١/٩/٨ - ١٩٧٧/٢/٤)
أخرج فيلم (هدى) ١٩٥٩ و (بيهة) ١٩٦٠ •
- ٢٦ - طلبة وضوان •
أخرج فيلمي (غراميات امرأة) ١٩٦٠ ، (السفيرة عزيزة) ١٩٦١ •
- ٢٧ - طلعت سلام •
أخرج فيلم (شهادة مجنون) ١٩٧٨ •
- ٢٨ - شريف والي لوزالي •
أخرج فيلم (شجرة العائلة) ١٩٦٠ •
- ٢٩ - البير نجيب •
أخرج فيلم (لهذا يوم آخر) ١٩٦١ •
- ٣٠ - اسماعيل حسن •
أخرج فيلم واحد (بنادي عليك) ١٩٥٥ •
- ٣١ - عل بعيري •
أخرج فيلم واحد (للنساء فقط) ١٩٦٦
- ٣٢ - زكي صالح •
أخرج فيلم واحد (غراميات عازب) ١٩٧٦ •
- ٣٣ - اسماعيل القاسي •
أخرج فيلم واحد (المطلقات) ١٩٧٥ •
- ٣٤ - حسن اسماعيل •
وكان مخرجاً مسرحياً أيضاً وأخرج أوبريت (البيرق النبوي) في الستينات وفيلمه (بابا آخر من يعلم) ١٩٧٥

- ٣٥ - محمد صائم •
أخرج فيلم (نار الفسوق) ١٩٧٦ •
- ٣٦ - شفيق شافية •
أخرج فيلم (حادثة شرف) ١٩٧١ •
- ٣٧ - أمين الحكيم •
أخرج فيلم (طريق الانتقام) ١٩٧٢ •
- ٣٨ - عبد الرحمن كفتيا •
أخرج فيلمي (٣ فتيات مراحمات) و (وداعا إلى الأبد) ١٩٧٦ •
- ٣٩ - صلاح كريم •
أخرج فيلمي (الزواج على الطريقة الحديثة) ١٩٦٨ ، (احنا بتروح الأتوبيس) ١٩٨٤ •
- ٤٠ - محمد شبل •
- ٤١ - وديع التهامي •

ثالثا : مخرجون في مسيرة السينما المصرية :

- ١ - عمر الجبيلي •
أخرج الأفلام التالية :
(نداء القلب) ١٩٤٣ • (الأم) ١٩٤٥ • (الأب) ١٩٤٦ •
(اللب بالنار) ١٩٤٨ • (السجينة رقم ١٧) •
(لمولدي) ١٩٥١ • (وداعا يا حرامي) ١٩٥١ •
- ٢ - السيد زيادة •
الأفلام التي أخرجها :
١٩٤٦ (الموسيقى) • ١٩٤٨ (السعادة المحرمة) ، عاشت
في الظلام) ، ١٩٥١ (خضرة والسندباد القبل) ، ١٩٥٢
(الدم يحن) ، ١٩٥٣ (اللقاء الأخير) ، ١٩٥٤ (العاشق
المحروم ، دلوني يا ناس ، الناس مقامات) ، ١٩٥٥ (أهله
الهندي) ، ١٩٦٠ (الفجرية ، العاشقة) ، ١٩٦٢ (خذني
بعاري) ، ١٩٦٣ (اعز لي خطيتي ، شباب طائش ، زوجة
ليوم واحد) ، ١٩٦٥ (باسم الحب ، ١٩٦٦) حارة

السقاين ، ١٩٦٧ (غازیة من سلباط) ، ١٩٦٨ (وست
بنات وعريس) ، ١٩٧١ (البيوت أصرار) ، ١٩٧٤ (دعونا
نحب) ، ١٩٧٥ (مراقة من الأرياف) .

٣ - حسن وهزى *

- تخرج من كلية الهندسة عام ١٩٥٣ .
- بدأ حياته الفنية ككوميبارس في أفلام عديدة .
- أسس لنفسه (شركة أفلام العصر) براسمال جمعه من
زملائه المهتمين .
- الأفلام التي أخرجها :
١٩٤٨ (أميرة الجزيرة) ، ١٩٥١ (المعلم بلبل ، مكانش
على البال) ، ١٩٥٢ (بشرة خير) ، ١٩٥٤ (انتصار الحب) ،
١٩٥٥ (أحلام الربيع) ، ١٩٥٨ (الهاربة) ، ١٩٦٠ (مصا
الى الأبد) ، ١٩٦٢ (الليالي الدافئة) ، ١٩٧١ (ملكة
الليل) ، ١٩٧٢ (العاطفة والجسد) ، ١٩٧٥ (أبدا لن أعود ،
الرداء الأبيض ، امرأتان) ، ١٩٧٧ (كينارية الحياة ، الى
المأذون يا حبيبى) ، ١٩٧٩ (مفامرون حول العالم) ،
١٩٨٥ (الاتصالات اللاتعات) ، ١٩٨٦ (الناس الغلابة) ،
١٩٩٣ (اليتيم والحب) .

٤ - حلمى وفلة • (١٩٠٩/٥/١٥ - ١٩٧٧/٤/١٤) •

- بدأ كماكير في السينما ولول اخراج له (العقل في اجازة)
١٩٤٧ .
- من أشهر أفلامه (معبودة الجماهير) ١٩٦٧ عن قصة للصحنى
المشهور (مصطفى أمين) .. كذلك قدم أكثر أفلام المطربين
والمطربات من أمثال (محمد فوزى ، فادية ، هدى سلطان ،
صباح) .

٥ - حسن وهسبا *

- بدأ حياته العملية في السابعة والعشرين من عمره بفيلم (الخامر)
١٩٤٨ ، ويبلغ تعداد أفلامه التي أخرجها ثلاثة وعشرون .

٦ - حمادة عبد الوهاب • (١٩٢١/٩/٢١ - ١٩٨١/٧/٢٧) •

- بدأ حياته الفنية بتكوين شركة انتاج خاصة عام ١٩٥٣ .. فكان
فيلم (اللص الشريف) ١٩٥٣ ، ثم أخرج فيلم (اسماعيل يس
يقابل ريا وسكينة) ١٩٥٥ .

٧ - علي رضا ..

● خبير في الفنون الاستعراضية ..

- بدأ رحلة الإخراج السينمائي عام ١٩٦٢ بفيلم (أجازة نص السنة) بطريقة رضا التي كونها شقيقه محمود رضا .. وبعد ثماني سنوات قدم (حرامى الورقة) ، ١٩٧٠ ، ثم (أسياد وعبيد) ١٩٧٩ ، وفي نفس العام (حياتي عذاب) وأخيرا (قضية عم أحمد) ١٩٨٤ .

٨ - أحمد فؤاد .

- عمل كمساعد للإخراج فترة طويلة .. بدأ رحلة الإخراج بفيلم (يوم واحد حصل) ١٩٦٩ ، (مدرسة المشاقيق) ١٩٧٣ .. وتتوالى لتصل إلى أربعة عشر فيلما .

٩ - كمال صلاح الدين .

- قدم فيلمه الأول عام ١٩٦٨ (عذوبة) ثم عام ١٩٧٣ (ألسان وسيلان) .

١٠ - أحمد لروت .

- أخرج (جواز في الهواء) ١٩٧٦ ، (من أجل الحياة) ١٩٧٧ (بياضة) ١٩٨١ (محمود سعيد لي) .

١١ - أحمد ياسين . (١٩٤٦/٣/٨ - ١٩٨٨/٨/٢٨) .

- خريج المعهد العالي للسينما قسم الإخراج عام ١٩٦٨ .
- أخرج (الملاحين) ١٩٧٩ ، (ونطى الأحزان) ١٩٧٩ (عالم وعالة) ١٩٨٣ (طابونة حرة) ١٩٨٤ .

١٢ - محمد شسبل .

١٣ - فريد الجندى .

- أخرج فيلم (من مات قديمه) ١٩٤٣ ، (عروسة للايجار) ١٩٤٦ ، والفيلم الثالث والأخير (أمل ضائع) ١٩٤٧ .
- تم يتحول للسينما التسجيلية فيقدم ثلاثين فيلما تسجيليا .

١٤ - إبراهيم حلمي .

أخرج أربعة أفلام هي :

- (ابن الشرق) ١٩٤٧ (أبو حلموس) ١٩٤٧ (أسير الميون) ١٩٤٩ (عشرة بلدى) ١٩٥٢ .

١٥ - عبد العليم خطاب *

أخرج أربعة أفلام هي :

- (سلوى) ١٩٤٦ ، (أروع المخططة) ١٩٤٩ ، (جزيرة الأحلام)
١٩٥٤ (العلمين) ١٩٦٥ .

١٦ - محمود اسماعيل *

أخرج خمسة أفلام هي :

- (لفتة) ١٩٤٨ (حب ودلع) ١٩٥٩ (بياعة الورد) ١٩٤٩
(جسر الكالدين) ١٩٦٠ (طريق الأبطال) ١٩٦١ .

١٧ - بهاء الدين شرف *

أخرج خمسة أفلام هي :

- (الهام) ١٩٥٠ (السيد البهوى) ١٩٥٢ (كايته مصر)
١٩٥٥ (من رضى بقليله) ١٩٥٥ (أيام ضائعة) ١٩٦٥ .

١٨ - سيف الدين شوكت *

أخرج إحدى عشر فيلماً هي :

- (ابن الحلال) ١٩٥١ (الحياة الحب) ١٩٥٤ (أمالي العمر)
١٩٥٥ (اسماعيل يس في جنينة الحيوانات) ١٩٥٧ (الحب
الصامت) ١٩٦٠ (رجل بلا قلب ، حب في حب) ١٩٦١
(امرأة وشيطان) ١٩٦٤ (المراهقات) ١٩٦٩ (زوجة الخمسة
رجال) ١٩٧٨ (المثبوتة النعالة) ١٩٧٨ .

١٩ - يوسف معلوف *

لبناني الأصل .. قدم أربعة أفلام هي :

- (نجف) ١٩٤٦ (أميرة الجزيرة) بالاشتراك مع حسن رمزي
(طريق السعادة) ١٩٥٣ (نسيا الرجال) ١٩٥٤ (دعوة
المظلوم) ١٩٥٦ .

٢٠ - عيسى كريمة *

- أخرج (حلال عليك) ١٩٥٢ (في سبيل الحب) ١٩٥٥ (جرب
حظك) ١٩٥٧ (اسماعيل يس في مستشفى الجنائين) ١٩٥٨
(لوكاتنة المفاجآت) ١٩٥٩ (مطلوب لرملة) ١٩٦٦ (الراجل
ده حا يجننى) ١٩٦٧ (حلوة وشقية) ١٩٦٨ (مغامرات
الشباب) ١٩٦٩ (غراميات مجنون) ١٩٦٧ (سارق المخططة)
١٩٦٧ .

٢١ - محمد كامل حسن (مايو ١٩١٥ - أبريل ١٩٧١) •
أخرج (الحب الأخير) ١٩٥٨ (أقوى من الحياة) ١٩٦٠ (الابن
المفقود) ١٩٦٤ .

٢٢ - عبد الرحمن شريف •

أخرج (هوى يا لى) ١٩٦١ (يوم الحساب) ١٩٦٣ (جدران
حارثنا) ١٩٦٥ (زوجة بلا رجل) ١٩٦٩ (القشاش) ١٩٦٩
(الظفران) ١٩٧٠ (الأصيل) ١٩٧٣ .

٢٣ - محمود فريد •

قدم واحد وعشرين فيلماً • منها :

(النضال) ١٩٦٣ ، (سجين الليل) ١٩٦٣ ، ١٩٦٩ (الرعب ،
لسنا ملائكة) ١٩٧٤ (عريس الهنا ، ضباط إلى الأبد) ١٩٧٥
(احترس من الرجال يا ماما ، ملوك الضحك ، البحث عن
المناعب) ١٩٧٦ (الماشقان ، المزيكا في خطر) •

٢٤ - نور الكورداشي •

أخرج عام ١٩٦٤ (لمن الحرية) و (الدخيل) ١٩٦٧ و (الطريف
والفهم والطامع) ١٩٧١ (موسيقى وجاسوسية وحب) ١٩٧١ •

٢٥ - يوسف مرزوق •

أخرج عام ١٩٦٥ (اللوتا بارك) ، (هارب من الإعدام) ١٩٦٧ ،
(سوق الحرير) •

٢٦ - نور الشناوي (١٩٢٣/٢/١ - ١٩٨٨/٨/١٩) •

عمل مساعد مخرج منذ تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية
(قسم التمثيل والإخراج) •

قدم أول أفلامه (السراب) ١٩٧٠ (الشيطان والخريف) ١٩٧٣
(الحساب يا ماحموزيل) ١٩٧٨ (ليتنى ما عرفت الحب)
١٩٧٨ •

٢٧ - عبد الرحمن الكهيسي • (١٩٢٠/١١/١٣ - ١٩٨٩/٤/١) •

أديب ، شاعر ، ممثل مسرحي وتليفزيوني ، مؤلف موسيقى
من الأفلام التي أخرجها (الجزء) ١٩٦٥ (عائلات محترمة •
زهرة البنفسج) ١٩٧٧ •

٢٨ - إبراهيم لاما (١٩٠٤ - ١٩٥٢) .

ولد في تشيلي بأمريكا اللاتينية .

في عام ١٩٢٤ .٠ قرر العودة الى وطنه الأم (بيت لحم) بالسلطنة مع شقيقه بندر .٠

في طريق عودتهما راق لهما القلاء في مصر .

قائمة أفلامه التي أخرجها تحوي واحد وثلاثين فيلما منها ..

(وخز الضمير) ١٩٢١ (الضحايا) ١٩٢١ (نفوس حائرة)

١٩٢٨ (ليالي القاهرة) ١٩٣٩ .

أطلق الرصاص على رأسه متحررا .

٢٩ - استيفان روستي (١٨٩١/١١/١٦ - ١٩٦٤/٥/٢٢) .

بدأ حياته كممثل في فرقة عزيز هيد .

أخرج ستة أفلام هي :

(ليل) بالاشتراك مع أحمد جلال ١٩٢٧ . (صاحب السعادة

كشكش به) بالاشتراك مع نجيب الريحاني ١٩٣١ (أنفودة

الفؤاد) ١٩٣٢ بالاشتراك مع ملويو فونسي (عترة أفندي)

١٩٣٥ (ابن البلد) ١٩٤٠ (أحلام) ١٩٤٥ .

يستمر كممثل متالق ككوميدي من نسج خاص

٣٠ - توجو مزراحي (١٩٠١/٦/٢ - ١٩٨٦/٦/٥) .

أخرج نحو اثنان وثلاثون فيلما منها .

(٥٠٠١) ١٩٣٢ (الدكتور فرحات) ١٩٣٥ (صلفني ٣ جنيه)

١٩٣٩ (ليل بنت مدارس) ١٩٤١ .

رحل من مصر عام ١٩٤٨ الى إيطاليا مستقرا هناك .

٣١ - يوسف وهبي .

● كما أراد له والده ذهب الى إيطاليا ليدرس الكهرباء ..

لارلى في أحضان أبو الفنون .٠ للشرح .

● يعود الى مصر وقد نزل والده فكون بميراثه فرقة

(رمسيس المسرحية) ممثلا أول ومخرجاً .

● بجانب نشاطه المسرحي المتألق يتوجه لتسنيما فيقدم تسعة

وعشرين فيلما .. كلها لم تصنف شيئا نلسينما .. لأنها

تسير مع التيار المستمد من ميلودراما تسامسها المبالغة في

كل شيء .

● أهميته السينمائية في الأساس ترجع لتأسيسه مدينة

ومسرح السينمائية .

- من أهم أفلامه ٠٠٠ (غرام وانتقام) ١٩٤٤ (بيومي القنص) ١٩٤٩ .

٣٢ - فؤاد الجزائري . (١٩١٠/١٠/٢٧ - ١٩٧٩/١٢/١١) .

- ابن الممثل والمخرج المرحى الهزلى لشسهور (فوزى الجزائري) .
- بدأ مثلاً فى السينما وعمل كمساعد مخرج لأمصور والمخرج الايطالى العيزى أورمانيللى . ثم يتحول للإخراج فأخرج ١٢ فيلماً منها ٠٠ (بحبح باشا) ١٩٣٨ . (خلف الحباب) ١٩٣٩ . (شهرزاد) ١٩٤٦ . (حسن ومرقص وكوهين) ١٩٥٤ .

٣٣ - عبد الفتاح حسن . (١٩١٢ - ١٩٥٢) .

- بدأ العمل فى السينما وهو لم يكن يبلغ الخامسة والعشرين بيلم (الحل الأخير) ١٩٣٧ . تكشف أفلامه التالية عن قيمة أساسية وهى المرأة والنور الاجتماعى الذى تقوم به فى حياة الانسان مثل ٠٠ (صدى المرأة) ١٩٤٦ . (بيعة اليانصيب) ١٩٤٧ . (ورد شاه) ١٩٤٨ . (المرأة) ١٩٤٩ .

٣٤ - أحمد سالم . (١٩١٠ - ١٩٤٩) .

- لم يدرس السينما دراسة أكاديمية .
- ذهب الى إنجلترا ليدرس الهندسة فدرس أيضاً الطيران . وهو يعد من جيل الرواد فى مجال الطيران بمصر .
- قلده رائد الاقتصاد المصرى (طلعت حرب) منصب مدير استوديو مصر . ونزل أحمد سالم استكمال تأسيس الاستوديو .
- أشرف على إنتاج وتجهيز الأفلام التالية (وداد) أول أفلام استوديو مصر ١٩٣٦ . (الحل الأخير) ١٩٣٧ . (لاشين) الذى منحه أجهزة الرقابة . ويقسم استغاثته من الاستوديو .
- الأفلام التى أخرجهما :
(أجنحة الصحراء) ١٩٣٩ . (جبل المستقبل) ١٩٤٦ .
(دموع الفرح) ١٩٤٩ التى يكمله قطيع عبد الوهاب .

٣٥ - حسين فوزى .

- شقيق المخرج أحمد جلال . والفنان التشكيل والمخرج السينمائى عباس كامل .

- بدأ حياته الفنية ممثلا في فيلم (ليل) ١٩٢٧ .
- كتب العديد من السيناريوهات .
- من أبرز الأفلام التي أخرجها (العيش والملح) ١٩٤٩ .
- (لهاليو) ١٩٤٩

٣٦ - جمال عديكو .

- بدأ حياته الفنية بفرقة (عزيز عيد) ثم ، (جورج أبيض) ثم (يوسف وهبي) .
- درس السينما بكل فروعها بالكلية السينمائية العالمية بباريس عام ١٩٣٣ .
- عند عودته إلى الوطن انضم إلى أسرة استوديو مصر ، ويصل مساهمته للمخرج (فريتز كرامب) .
- أخرج ثلاثة عشر فيلما من أهمها ٠٠ ١٩٤٥ (الحب الأول ، الحياة كفاح ، قتلت ولدي ، بين نارين ، كازينو اللطافة) .
- ثم يتوجه للسينما التسجيلية .

٣٧ - إبراهيم عمارة .

- تقلد على يد المخرج الألماني . (فريتز كرامب) باستوديو مصر .
- أول أخراج له عام ١٩٤٢ بفيلم (القياص في خطر) .
- تتوالى أفلامه متاركة ما بين الميلودراما ذات النبرة الأخلاقية المباشرة المتطهرة والفنائية الرائعة ، طبقا لتوليفة الفيلم المصري السائدة آنذاك .

٣٨ - محمود ذو الفقار . (١٩١٤/٢/١٨ - ١٩٧٠/٥/٢٢) .

- اكتشفه عزيزة أمير ومثل أمامها دور البطولة في فيلم (بياعة التمايح) ١٩٣٩ .
- يتزوج منها ويشاركها في (حركة أمير فيلم) .
- من أفلامه التي أخرجها ٠٠ (فوق السحاب) ١٩٤٨ ، (رنة الخطمال) ١٩٥٤ ، (لركة المجهولة) ١٩٥٩ ، (الحب سنة ٧٠) ١٩٧٠ .

٣٩ - حسين صطفى . (١٩١٦/٧/٩ - ١٩٧٣/٢/١٦) .

- بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا وهو في المادية والمقرين .
- أصبح نجما سينمائيا ، فبدأ الإخراج من خلال شركته التي

- كوالها فانخرج (طهر وعذاب) ١٩٤٧ (القاتل) ١٩٤٨ .
- (نعو المجد) • وغيرهم •
- تميل أفلامه الى الوعظ المنبرى والميلودراما الملتهبة .

- ٤٠ - أحمد شيبه الدين • (١٩١٢/٢/٢ - ١٩٧٦/٣/٢٣) •
- بدأ حياته الفنية ممثلا هاويا في جمعية أنصار التمثيل والمسرح •
 - أخرج ثلاثة وأربعون فيلما أشهرها -
 - (أين عمرى) ١٩٥٦ ، (كلهم أولادى) ١٩٦٢ ، (لا • • لا يا حبيبى) ١٩٧٠ •

- ٤١ - حلمى حليم •
- أخرج نحو خمسة عشر فيلما من أشهرها (أيامنا الحلوة) ١٩٥٥ ، (القلب له أحكام) ١٩٥٦ ، (ثلاثة رجال وامرأة) ١٩٦٠ •

- ٤٢ - السيد بدير • (١٩١٥/١/١١ - ١٩٨٦/٨/٣٠) •
- ممثل ، مؤلف مسرحى ، اذاعى ، سينمائى ، تليفزيونى ، مخرج مسرحى واذاعى وسينمائى •
 - كتب العديد من السيناريوهات والحوار للعديد من الأفلام المتميزة في تاريخ السينما المصرية (الأسطى حسن ، الفتوة) من إخراج صلاح أبو سيف •
 - فى عام ١٩٥٧ يأخذ مكانه فى الإخراج السينمائى بفيلم (المجد) ١٩٥٧ •
 - تقلد الكثير من المناصب الرفيعة فى مؤسسة السينما المصرية ، وكذا التليفزيون والإذاعة •
 - حصل على العديد من الأوسمة وجوائز الدولة التشجيعية والتقديرية •

رابعاً : رواد ومخرجون

- ١ - محمد يوسى • (١٨٩٤/١/٣ - ١٩٦٣/٧/١٥) •
- هو رائد السينما المصرية الأول بلا منازع •
 - بعد انتهاء ثورة ١٩١٩ يسافر الى ألمانيا ليحقق حلمه بتعلم السينما فيقترب من شيخ المخرجين آنذاك (ولهايم كارول) والذي مكثه من دخول استوديوهات (ديلما) • ثم يتعرف

على المصور (نارجر) الذى يتخلفه كمساعد ثم يعود الى مصر في أكتوبر ١٩٢٩ .

- يعود الى ألمانيا ويشتري معدات التصوير وكاميرا سينمائية ويبدأ أول اخراج (برسموم يبعث عن رغبة) .
- يصور أول جريدة سينمائية مصرية باسم (آمون) .
- أنشأ أول استوديو مصرية سينمائي (يوهي فيلم) والذى هو نواة استوديو مصر بعد ذلك .
- أول من أنشأ في مصر والعالم العربي معهد متخصص لدراسة السينما وبالمجان المصريين .
- يصنع آلة تصوير سينمائي ومعداتنا .. كلها منه .
- عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ يقدم لرحالها مشروع تصحيح الفيلم العام .. وكانت مكافئته أن يعين بقسم التصوير السينمائي بمديرية التحرير ! .

٢ - محمد كريم . (١٩٩٦/١٢/٨ - ١٩٧٢/٥/٢٦) .

- بدأ حياته الفنية كممثل .
- ذهب الى ألمانيا ليدرس الاخراج السينمائي ويعايش (فريتز لانج) أثناء اخراجه (متروبوليس) عام ١٩٢٤ .
- أول مخرج مصري يحول رواية مصرية هي (زينب) لمحمد حسين هيكل الى السينما .
- حل يديه ولد الميم الفنانى .. وهو مخرج جميع افلام المطرب والموسيقيار الأشهر محمد عبد الوهاب .

٣ - أحمد جلال .

- بدأ حياته يعمل بالصحافة مترجما ومؤلفا .
- أول تجربة اخراج (عندما تحب المرأة) ١٩٣٢ وكتب له القصة والسيناريو والحوار .
- قائمة افلامه تحوى على سبعة عشر فيلما من بينها .
(عندما تحب المرأة) ١٩٣٢ ، (مراتي نيرة ٢) ١٩٣٧ ،
(زليخة تحب عاشور) ١٩٤٠ ، (أميرة الأحلام) ١٩٤٥ .

٤ - أحمد بدوي خان .

- تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة الفرير ببلد اللوق الى أن حصل على الشهادة الابتدائية .

- تدرّس على مسرح رمسيس ، وهي التالت قلعه حاول الالتحاق بمعهد التمثيل الذي كان يديره زكي طليمات .
- أولاده طلعت حرب في أول بعثة لفرنسا عام ١٩٣٢ لدراسة الإخراج السينمائي ويمود حاملا سيناريو فيلم (وداد) باكوره انتاج استوديو مصر .

٥ - فياض مصطفى ٠٠ (١٩١١/١١/١١ - ١٩٨٦/١٠/١٩)

- درس السينما في معهد ميونخ بالمانيا وتخرج بترتيب الأول على دفعته .
- اتبعت له أول فرصة للإخراج بفيلم (سلامة في خير) ١٩٣٧ .
- وتوالى أفلامه التي تصل إلى مائة والثمان فيلم من أبرزها ٠٠ (من مصر) ١٩٤١ ، (هنتر بن شداد) ١٩٦١ (طاقية الاخفاء) ١٩٤٤ .
- توفي في شقته اثر حادث غاصى .

٦ - كمال سليم ٠٠ (١٩١٣/١١/١٩ - ١٩٤٥/٤/٢) .

- لم يتم دراسته .. وكرس كل وقته لقراءة كل حرف كتب من السينما .. كذا مشاهدة كل ما هو متاح من افلام .
- حلم نفسه اللغات الفرنسية ، الانجليزية ، الألمانية .
- أول تجربة له في الإخراج فيلم (وراء الستار) وهو من اللون الغنائى الاستعراضى .
- يرجع اليه الفضل في صنع أول فيلم واقعى في تاريخ السينما المصرية وهو (العزيزة) ١٩٣٩ .
- توالى افلامه لكنها صارت في اتجاه للسينما المساندة من الليومرانا والهزليات .

٧ - أحمد كامل موسى ٠٠ (١٩٠٩/٦/١ - ١٩٨٧/٨/٣) .

- أول افلامه (العمرة الى الريف) ١٩٣٩ ثم (العامل) ١٩٤٣ . (الغائب المأم) ١٩٤٦
- أول من قام بديبلجة الافلام الأجنبية التي كان من بينها (مستر بينز للشكافة ، والف ليلة وليلة) .

- وضع معجم الفن السينمائي بالاشتراك مع د. مجدى وهبة ..
كما راجع العديد من الكتب السينمائية .

٨ - ولي الدين صامح ..

- من أبرز فناني الديكور في السينما المصرية .
- من أشهر الأفلام التي صاغ لها الديكور (واد) ١٩٢٦ .
(زينب) الناطق ١٩٥٢ ، (شباب امرأة) ١٩٥٦ .
- .. عمل استاذ لمادة التاريخ القديم بجامعة ميونيخ بألمانيا في
هداية حياته العملية .
- احتاره رائد الاقتصاد المصري (طلعت حرب) ليحصل منهجها
لليديكور لي ياكورة أفلام استوديو مصر وهو مارال في سن
الثامنة والحشرين .
- الأفلام التي أخرجها :
١٩٤٦ (لمبة الست) ، (مرأى ، أحمر شفايف)
١٩٤٩ (ذات الوحيين) بمشاركة أحمد ضياء الدين .
- تفرغ ولي الدين صامح منذ عام ١٩٥٥ لإخراج الأفلام
التسجيلية وكلها تعتبر جيدة جدا .

٩ - نور وجدى .. (١٩٠٤/١٠/١١ - ١٩٥٥/٥/١٤)

- بدأ حياته ممثلا .. وفي هذه الرحلة عرف معنى الجوع
والتفرد .. فاكسب الصلابة ليكمل مسيرة عشقه للفن .
- ظل نجمه يسطع تدريجيا .. ومن عالم المسرح إلى جاذبية
السينما التي يتالق فيها كفتى أول .
- يكون شركة إنتاج سينمائي فيخرج ويؤلف ويمثل أدوار
البطولة .
- وضع النموذج الهوليودى أمامه ليسير على نمطه فانتج ببذخ .
- من أشهر الأفلام التي أخرجها (عنبر) ١٩٤٨ ، (خزل
البنات) ١٩٤٩ ، (ياسمين) ١٩٥٠ ، (قلبى دليلى) ١٩٤٧ .

١٠ - كامل التلمساني .. (١٩١٨ - ١٩٧٢)

- هو الشقيق الأكبر لمدير التصوير للراحل حسن التلمساني
والمخرج عبد القادر التلمساني .

- بدأ حياته رساما انضم لجامعة (الفن والحرة) الرباطية .
- يقرر في عام ١٩٤٢ الاتجاه للسينما ويبدأ كمساعد في
الإخراج والمنتاج والانتاج .
- أخرج فيلما مميزا جدا في السينما المصرية (المسوق
السوداء) ١٩٤٥ وهو أول أفلامه .
- لكن تنوالت أفلامه بنفس تركيبة الفيلم المصري الشائعة من
مهلومراما غنائية استعراضية .
- من الأفلام التي أخرجها :
(الهرمور) ١٩٤٧ ، ١٩٥٥ (مدرسة البنات) ، ١٩٦٠
(الناس اللي تحت) .

١١ - صلاح أبو سيف . (١٩١٥ - ١٩٩٦) .

- حصل على دبلوم التجارة ١٩٣٢ ثم التحق باستوديو مصر
- قسم المنتاج - عام ١٩٣٦ حتى صار مديرا له ١٩٤٠ .
- سافر إلى باريس في بعثة لدراسة السينما عام ١٩٣٩ لمدة
عام ثم يعود ويخرج بعض الأفلام التسجيلية .
- يعتبر حامل لواء الواقعية في السينما المصرية .
- وأخرج أول أفلامه (دائما في قلبي) ١٩٤٦ .
- من أهم أفلامه :
(شباب امرأة) ١٩٥٦ ، (الفتوة) ١٩٥٧ ، (الزوجة
الثانية) ، البداية ١٩٨٦ .
- له إسهامات في إصدار الكتب السينمائية ذات القيمة .

١٢ - عباس كامل . (١٩١١ - ١٩٨٥) .

- الخليل الثالث للمخرجين (أحمد جلال وحسين فوزي) .
- قدم استقالته عن الوظيفة الحكومية ووجه شطر
السينما فيعمل مساعدا مخرج في أكثر من خمسين فيلما .
- أتاحت له أول فرصة للإخراج السينمائي عام ١٩٤٦ .
- وحرم أن يعمل القصة والسيناريو لمظم أفلامه ، ومن أفلامه
(مفيد الحلو) ١٩٤٩ ، (حدوة حصان) ١٩٤٩ ، (العقل
والمال) ١٩٦٥ ، (مفكرات الأنسة نوال) ١٩٧١ .

١٣ - حسن الإمام . (١٩٢١/٢/٦ - ١٩٨٨/١/٢٢)

- تعلم على يد يوسف وهبي .

- بدأ حياته الفنية كممثل على خشبة المسرح في أدوار صغيرة
- وكتب العديد من الفولكلورات والأوبريتات الإبداعية .
- بدأ رحلة الإخراج السينمائي بفيلم (ملائكة جهنم) ١٩٤٦ .
- نتجالي أعماله السينمائية التي تبلغ ٨٧ فيلما ٠٠ من أشهرها (ثلاثة حبيب محفوظ ، خللي بالك من زورو) .

١٤ - عز الدين نو الفقار ٠٠ (١٩١٩/١٠/٢٨ - ١٩٦٣/٢/١)

- هو الشقيق الأوسط للفنانين محمود وصلاح ذو الفقار .
- عرفنا منه حبه الشديد للرياضة وكان يجيد السباحة والمصارعة ٠٠ ومثل الكلية الحربية .
- ارتبط بصداقات مع العديد من السينمائيين وعلى رأسهم (كمال سليم) .
- قدم استقالته من الجيش ومثل عالم السينما وبدأ حياته السينمائية كمساعد مخرج .
- أخرج ٢٢ فيلما روائيا كما كتب معظم سيناريوهاتها .
- من أبرز الأفلام التي أخرجها ٠٠ (رد قلبي) ١٩٥٧ ، (شارع الحب) ١٩٥٨ ، (بين الأطلال) ١٩٥٩ .

١٥ - فطين عبد الوهاب ٠٠ (١٩١٣/١٠/٢٢ - ١٩٧٢/٥/١)

- شقيق الممثل والمخرج المسرحي (مبراج منير) .
- استهل حياته العملية موظفا بالجوازات والجنسية ، ثم تطوع بالجيش ضابطا احتياطيا وترقى إلى رتبة (نقيب) ثم استقال عام ١٩٥٤ .
- توجه للسينما كمساعد انتاج مع يوسف وهبي ثم مساعد إخراج مع أحمد سالم .
- بدأ الإخراج عام ١٩٤٩ . وهو يعد صانع سلسلة أفلام (اسماعيل يس في) ٠٠٠٠٠ .
- كذلك قدم بعض الأفلام التسجيلية .

١٦ - سيد عيسى ٠٠ (١٩٢٥/١/٢١ - ١٩٩٠/٢/٢)

- حصل على دبلوم الدراسات السينمائية العملية والنظرية من معهد (فيليكس) ١٩٥٨ .

● قسم اول افلامه (زينيت عام ١٩٦١) وتوالت اصاله الهامة
(المارد) ١٩٦٤ ، (جيت الامطار) ١٩٦٧ ، (الفتواتي
• حسن ونجمة) ١٩٨٢ •

١٧ - خليل شوقي •• (١٩٢٨ - ١٩٩٥) •
● سافر الى روما وحصل على دبلوم السيناريو والاخراج عام
• ١٩٥٦ •

● اخرج فيلم (الجبل) ١٩٦٥ من بولية الفتحي غانم بنفس
الاسم •

١٨ - مدوح شمكى •• (١٩٢٩ - ١٩٧٢) •
● خريج المعهد العالي للسينما المصري في اول دفعة عام ١٩٦٣
- قسم الاخراج - •

● بدأ حياته السينمائية كمساعد مخرج مع (يوسف شاهين •
حسين كمال • فطين عبد الوهاب) •
● من افلامه المميزة (زائر القمر) •

١٩ - شادي عبد السلام •• (١٩٣٠/٢/١٥ - ١٩٨٦/١٠/٨) •
● مارس التمثيل المصري وتذوق وتعلم الانب العالمى ودرس
التاريخ والفلسفة باجلترا والتحق بكلية الفنون الجميلة •
● صمم مناظر وملابس افلام هامة في تاريخ السينما المصرية
(وا اسلاماء) ١٩٦١ ، (حترين ضداد) ١٩٦١ ، (المظ
وعبد الحامولى) ١٩٦٢ •

● اخرج الفيلم المصري العلامة (الرمياء او القليلة التى تحصى
فيها المبتين) ١٩٦٩ •

٢٠ - عاطف الطيب •• (١٩٤٧/١٢/٢٦ - ١٩٩٦/) •
● تخرج من المعهد العالي للسينما المصري عام ١٩٧٠ •
● عمل مساعد مخرج في افلام (جيوش الشمس من اخراج
شادي عبد السلام) و (اسكندرية ليه) ليوسف شاهين •
● اول فيلم له (الفيرة القاتلة) ١٩٨٢ ومن لنتاجه •
● اخرج الفيلم المميز (سولق الاقويص) ١٩٨٢ • (الحب فوق
هضبة الهرم) ١٩٨٦ ، (الزمار) ١٩٨٥ ، (البريء)
١٩٨٦ ، (قلب الليل) اول افلامه ١٩٨٩ ، (ناجى العلى)
• ١٩٩٢ •

٢١ - صدر هذا الملف قبل رحيل المخرج وضوان الكاشف •

فهرس أسماء المخرجين الراحلين أبجدياً (*)

- ١ - إبراهيم حلمي . (١٩١١ -) .
- ٢ - إبراهيم هن الدين .
- ٣ - إبراهيم حمارة . (١٩١٠/٨/١٩ - ١٩٧٢/٢/٢٣)
- ٤ - إبراهيم لاسا . (١٩٥٣ - ١٩٠٤) .
- ٥ - أحمد بدرخان . (١٨ أكتوبر ١٩٠٩ - ١٩٦٩) .
- ٦ - أحمد ثروت . (١٩٣٦/١٠/٤ -) .
- ٧ - أحمد جلال . (أحمد جلال محمد عبد الفتى - ١٨٩٧/٨/٧ - ١٩٤٧/٧/٢١) .
- ٨ - أحمد خورشيد . (٢٨ فبراير ١٩١٢ - ٢٣ ديسمبر ١٩٧٢) .
- ٩ - أحمد ضياء الدين . (٢ مارس ١٩٠٢ - ٢٣ مارس ١٩٧٦) .
- ١٠ - أحمد سمالم . (٢٠ فبراير ١٩١٠ - ١٩٥٠) .
- ١١ - أحمد فزاد . (١٤ أبريل ١٩٣١ - ١٠ يوليو ١٩٩٢) .
- ١٢ - أحمد الطوخي .
- ١٣ - أحمد كامل مرسى . (١ يونيو ١٩٠٩ - ٢ أغسطس ١٩٨٧) .
- ١٤ - أحمد ياسين . (٨ مارس ١٩٤٦ - ١٨ أغسطس ١٩٨٨) .
- ١٥ - احسان فرغل . (١٩١٧/٢/٢٠ - ١٩٦٨/٧/١١) .
- ١٦ - ايمون قويدا . (١٨٩٧/١٢/١١ - ١٩٧٨/٨/٥) .
- ١٧ - استيفان رومنتي (١٦ نوفمبر ١٨٩١ - ٢٢ مايو ١٩٦٤) .
- ١٨ - اسماعيل القاهي . (١٩٢٤/١٢/١٢ -) .
- ١٩ - البير نجيب . (١٩١٣/١/٢٨) .
- ٢٠ - الفيزي أورفانيلى . (١٩٠٢) .
- ٢١ - أمين الحكيم .

(*) (تصوير هنا الى انه قد تطور الحصول على تواريخ البلاد والوفاء لبعض المخرجين وتلك الراحلين المتأخرين كما لا يمكن تلك التواريخ) .

- ٢٢ - الکسندر فارکاش ..
- ٢٣ - أمينة محمد . (١٩٠٨/٢/٢٥ - ١٩٨٥/٢/١٦) .
- ٢٤ - أنور الشناوي (١٩٢٢/١/١ - ١٩٨٨/٨/١٩) .
- ٢٥ - أنور وجدي .. (محمد أنور يحيى وجدي) (١٩٠٤/١٠/١١ - ١٩٥٥/٥/١٤) .
- ٢٦ - إيليا أبتهكان ..
- ٢٧ - بهاء الدين شرف . (١٩١٢/٤/٢٦) .
- ٢٨ - بهيجة حافظ .. (١٩٠٨/٨/١٤ - ١٩٨٢/٩/١٢) .
- ٢٩ - بوتفيللي .
- ٣٠ - توحى مزراحى .. (١٩٠١/٦/٢ - ١٩٨٦/٦/٥) .
- ٣١ - توفيق فريد العقاد .
- ٣٢ - توليو كياريلي ..
- ٣٣ - جاك شونز ..
- ٣٤ - جمال منكور .. (١٩٠٨ - ١٩٨٢)
- ٣٥ - جوفريدو السندرونى ..
- ٣٦ - جياتى فيرنيتشو . (١٩١٨/٥/٢٠) .
- ٣٧ - حسن اسماعيل .. (١٩١٨ - ١٩٩٠/١٢/١٤) .
- ٣٨ - حسن الامام .. (١٩٢٢/٢/٦ - ١٩٨٩/١/٢٩) .
- ٣٩ - حسن توفيق .. (١٩١٢) .
- ٤٠ - حسن حلمي .. (١٤ يوليو ١٩١٤ - ٢٠ ديسمبر ١٩٦٦) .
- ٤١ - حسن رضا .. (١٩٢١/٩/٢١ - ١٩٨١/٧/٢٧) .
- ٤٢ - حسن رمزي .. (١٩١٢ - ١٩٧٧) .
- ٤٣ - حسن عامر .. (١٩١٩) .
- ٤٤ - حسن عبد الرهاب .. (١٩١٠/١٠/٤ - ١٩٨٢/١٢/١٥) .
- ٤٥ - حسين صدقي .. (١٩١٦/٧/٩ - ١٩٧٦/٢/١٦) .
- ٤٦ - حسين فوزي .. (١٩٠٤/٩/٤ - ١٩٦٢/٨/٩) .
- ٤٧ - حلمي حليم .. (١٩١٦/٢/٦ - ١٩٧١/١١/١٨) .
- ٤٨ - حلمي رزلة .. (١٩٠٩/٥/١٥ - ١٩٧٧/٤/١٤) .

- ٤٩ - حمادة عبد الوهاب .. (١٩١٩/٥/٣ - ١٩٨٦/٥/٢٠) .
- ٥٠ - خليل شوقي .. (١٩٢٨ - ١٩٩٥) .
- ٥١ - رمسيس نجيب .. (١٩٢١/٦/١٨ - ١٩٧٧/٢/٤) .
- ٥٢ - روزية ..
- ٥٣ - رمون منصور ..
- ٥٤ - رونية تايدييه ..
- ٥٥ - زكي صالح .. (١٩٢٩/٩/٢٠ - ١٩٧٨/١١/٨) .
- ٥٦ - السيد بدر .. (١٩١٥/١/١١ - ١٩٨٦/٨/٢٠) .
- ٥٧ - السيد زهارة .. (١٩١٥/٢/٢٠ - ١٩٧٨/٨/١٩) .
- ٥٨ - سيد عيسى .. (السيد عطية عيسى) (١٩٢٥/١/٢١ - ١٩٩٠/٢/٢) .
- ٥٩ - سيف الدين شوكت .. (١٩١٣/٦/٦ - ١٩٨٣) .
- ٦٠ - شادي عبد السلام .. (١٩٣٠/٢/١٥ - ١٩٨٦/١٠/٨) .
- ٦١ - شريف زالي ..
- ٦٢ - شفيق شامية .. (١٩٢٤/٩/٢٧ - ١٩٩٣/٩/٢٢) .
- ٦٣ - شكرى حاضى ..
- ٦٤ - صلاح ابراهيم .. (١٩١٥ - ١٩٩٦) .
- ٦٥ - صلاح بخرسان ..
- ٦٦ - صلاح كريم .. (١٩٠٣/٦ - ١٩٨٦) .
- ٦٧ - طلبة رضوان ..
- ٦٨ - طلعت حلام .. (١٩٢٧/٥/٥) .
- ٦٩ - عاطف الطيب .. (١٩٢٧/١٢/٢٦ - ١٩٩٥/٦/٢٣) .
- ٧٠ - عباس كامل .. (١٩١١ - ١٩٨٥) .
- ٧١ - عبد الله بركات .. (١٩١١/١٠/٢٨ - ١٩٧٨/١/٢١) .
- ٧٢ - عبد الرحمن الخسيس .. (١٩٢٠/١١/١٣ - ١٩٨٧/٤/١) .
- ٧٣ - عبد الرحمن شريف .. (يناير ١٩٢٧) .
- ٧٤ - عبد الرحمن كخيا ..
- ٧٥ - عبد العزيز حسين ..

- ٧٦ - عبد الفتاح حسن .. (١٩١٢ - ١٩٥٢) .
- ٧٧ - عبد المليم خطاب .. (١٩١٣/٢/١٣ - ١٩٧٨/٥/٢٨) .
- ٧٨ - عبد الفتى قمر .. (١٩٢١/١٢/١٧ - ١٩٨١/٢/٤) .
- ٧٩ - عمر جيمى .. (١٩٥١ -) .
- ٨٠ - عمر وحلى ..
- ٨١ - عز الدين ذو الفقار .. (١٩١٩/١٠/٢٨ - ١٩٦٣/٧/١) .
- ٨٢ - عزيزة أمير .. (١٩٠١/١٢/١٧ - ١٩٥٢/٢/٢٨) .
- ٨٣ - على بحيرى ..
- ٨٤ - على رضا .. (١٩٠٤/١٢/٢ - ١٩٩٣/٤/٢٤) .
- ٨٥ - هيسى كرامة .. (١٩١٨/٦/٨) .
- ٨٦ - فريتز كراسب .. (١٩٠٣) .
- ٨٧ - فريد الجندى ..
- ٨٨ - فطين عبد الوهاب .. (١٩١٣/٢/٢٢ - ١٩٧٢/٥/١) .
- ٨٩ - فؤاد الجزائرى .. (١٩١٠/٤/٢٧ - ١٩٧٩/١٢/١١) .
- ٩٠ - فؤاد شميل .. (١٩١٩/١٢/٥) .
- ٩١ - فيكتور روسيتو ..
- ٩٢ - كارلو بوبيا ..
- ٩٣ - كامل التلمسانى .. (١٩١٨ - ١٩٧٢) .
- ٩٤ - كامل الحفناوى .. (١٩١٦ - ١٩٨٣) .
- ٩٥ - كمال بركات ..
- ٩٦ - كمال سليم .. (١٩١٣/١١/١٩ - ١٩٤٥/٤/٢) .
- ٩٧ - كمال صلاح الدين .. (١٩٣٧ - ١٩٨٦/٦/١١) .
- ٩٨ - كوستانوف ..
- ٩٩ - ليونار لاريتشى ..
- ١٠٠ - ماريو فولبى ..
- ١٠١ - مانويل ويانيس اوليوانس ..
- ١٠٢ - محمد بيومى .. (١٨٩٤/١/٣ - ١٩٦٣/٧/١٥) .
- ١٠٣ - محمد سالم .. (١٩٣٠ - ١٩٩٤/١/٣٠) .
- ١٠٤ - محمد صالح الكيالى .. (١٩١٨/٣/١٥) .
- ١٠٥ - محمد شميل .. (١٩٤٩ - ١٩٩٦) .

- ١٠٦ - محمد المقاد ..
- ١٠٧ - محمد كامل حسن .. (مايو ١٩١٥ - ابريل ١٩٧٩) .
- ١٠٨ - محمد كريم (محمد عبد الكريم حسين) (١٨٩٦/١٢/٨ - ١٩٧٢/٥/٢٦) .
- ١٠٩ - محمود اسماعيل .. (١٩١٤/٣/١٨ - ١٩٨٣/١/٢٧) .
- ١١٠ - محمود خليل راشد .. (١٨٩٤/٧/١٤ - ١٩٨٠) .
- ١١١ - محمود ذو الفقار .. (١٩١٢/١/١٨ - ١٩٧٠/٥/٢٢) .
- ١١٢ - محمود فريد .. (١٩٢٠/٨/٧ - ١٩٨٨/١١/١١) .
- ١١٣ - مصطفى حسن .. (١٩٠٨/٦/٢٩) .
- ١١٤ - ممدوح شكري .. (١٩٣٩/١٠/٢٩ - ١٩٧١/١٢/٣) .
- ١١٥ - مورييس ابتكمان ..
- ١١٦ - نور الدمرداش .. (١٩٣٥/١١/١٢ - ١٩٩٤/٢/٧) .
- ١١٧ - نيازي مصطفى .. (نيازي محمد مصطفى أحمد) (١٩١١/١١/١١ - ١٩٨٦/١٠/١٩) .
- ١١٨ - وداد هرق .. (١٨٩٦ - ١٩٦٩) .
- ١١٩ - وديع الشامي .. (محمد وديع الشامي) (١٩٤٨/١٠/٢٠ - ١٩٨٧/١٠/٢٧) .
- ١٢٠ - ولي الدين سامح .. (١٩٠٧/٩/١٠ - ١٩٨٩) .
- ١٢١ - يوسف عيسى .. (١٩٧٤/١/١١) .
- ١٢٢ - يوسف مرزوق .. (١٩٢٨/٩/٢٤ - ١٩٩٨/٦/١٩) .
- ١٢٣ - يوسف معلوف .. (١٩١٤/١٠/١٤ - ١٩٧٢/١١/١٥) .
- ١٢٤ - يوسف وهبي .. (١٨٩٨/٧/١٤ - ١٩٨٨/١٠/١٧) .

المؤلف :

الاسم : عبد الغنى زكى على داود (عبد الغنى داود)
مواليد : ١٩٢٩/١٢/٢ محافظة دمياط (جمهورية مصر العربية)
الدراسة : ليسانس اللغة والأدب الانجليزي - كلية الآداب - جامعة
عين شمس ١٩٦٢ .

المسل : من ١٩٦٢ الى ١٩٦٤ مدرسا للغة الانجليزية بالمعتمد الثانوية .
من ١٩٦٤ الى ١٩٧٠ عضو لجنة النصوص بالمؤسسة المصرية
العامة للسينما والاداعة والتلفزيون .

من ١٩٧٠ الى ١٩٩٤ متوجها في مناصب الأرشيف القومي للفيلم
باحثا ثم مراقبا ثم مشرفا عاما على الأرشيف القومي للفيلم
بالإضافة الى منصبه رئيس المكتب الفني للسيناريو بالمركز القومي
للسينما .

الأعمال الأدبية :

الأعمال المسرحية :

- ١ - شجر الصناعات : (٨ مسرحيات فصل واحد) منشورات الهيئة
العامة للكتاب بالقاهرة (سلسلة مسرحيات عالية) ١٩٨١ .
- ٢ - الطليعة : منشورات دار النص بالقاهرة ١٩٨٤ عرضت
بمسرح الثقافة الجماهيرية ١٩٨٨/١٩٩٤ .
- ٣ - غريب في بلبيس (أبو زيد - فارس بنى هلال) منشورات الهيئة
العامة للكتاب بالقاهرة (سلسلة للمسرح العربي) ١٩٨٧ . عرضت
بمسرح السامر بالقاهرة ١٩٨٣ ، ١٩٨٦ بأسبوط .
- ٤ - الزفة : عرضت بمسرح الثقافة الجماهيرية ١٩٩٠ بالمريش .
- ٥ - لنوبات هالية : على مسرح الطليعة في مهرجان القاهرة للمسرح
التجريبي ١٩٩٢ .

- ٦ - الجازية الهلالية : عرضت على مسرح الثقافة الجماهيرية وفي مهرجان المسرح التجريبي الخامس ١٩٩٢ .
- ٧ - السوكب : (فصل واحد) نشرت بسجلة ابداع بالقاهرة .
- ٨ - الخيال الخيال : عرضت بمسرح السامر والمسرح الصغير بالأوبرا بالقاهرة ١٩٩١ .
- ٩ - التوساني : عرضت بمسرح الثقافة الجماهيرية .
- ١٠ - مسرعة .
- قصص قصيرة منشورة بالمجلات العربية في مصر وخارجها .
ترجمات
- مسرحيات أمريكية ويابانية منشورة بالصحف العربية .
- « مسرحية كرفالهيبة ولاعبة العصا الدوارة » من منشورات مهرجان المسرح التجريبي ١٩٩٢ .
- ملك الغرفة المظلمة .. تأليف طاغور .
ترجمات نقدية
- دراسات وأبحاث في المسرح العربي والأوربي نشرت في الدوريات العربية بمصر وخارجها وكذلك مقالات نقدية للمعروض المسرحية المصرية في الصحف المصرية والعربية .